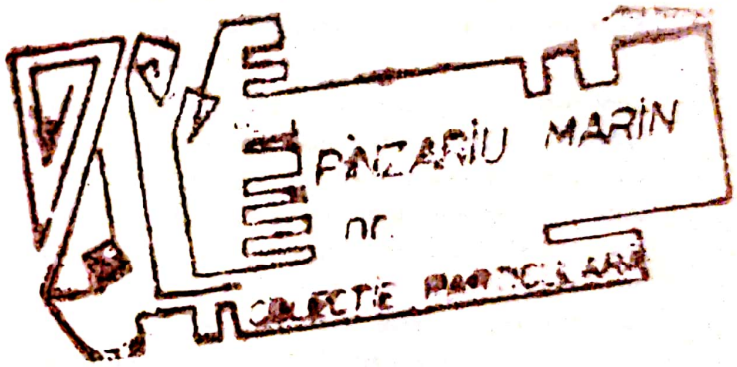
OEDIP-UL ENESCIAN

OCTAVIAN L. COSMA

Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă Română

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

OEDIP-UL ENESCIAN



EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA – BUCUREȘTI 1967

Scanned with OKEN Scanner

PREAMBUL

...„Va fi desigur opera vieții mele" mărturisea Enescu unui ziarist, înaintea premierei pariziene a tragediei lirice Oedip, *cu modestia-i proverbială, dar cu siguranța eroului din tabloul Sfinxului. Cele trei decenii scurse de la enunțarea acestei previziuni au demonstrat și sedimentat în opinia publică, este drept, anevoios, dar irevocabil, sensul acestei axiome:* Oedip *este într-adevăr „opera vieții", capodopera genialului bard al muzicii românești.*

Oedip *deține locul de frunte în ansamblul creației sale, atît în privința chintesenței crezului artistic enescian, cît și în privința stilului său, cu totul original, fruct al simbiozei atributelor specifice muzicii românești și a cuceririlor expresive și stilistice universale.*

Așadar, Oedip *reprezintă vîrful semeț al masivului care scrutează dimensiunile infinitului. Escaladarea lui presupune un act de îndrăzneală, justificată numai în măsura în care a fost precedată de o îndelungată perioadă de pregătire.*

Mărturisim că temerile furnizate de aspectele complexe ale elaborării unui studiu monografic, a unei analize aprofundate a capodoperei enesciene, au fost, parțial, învinse, numai după un deceniu de tatonări, confruntări și ezitări. Și aceasta, pentru că opera Oedip *nu este un fenomen izolat, apărut spontan, ci are filiere nebănuite cu întreaga creație enesciană, cu muzica românească populară și profesionistă, în sfîrșit, cu inovațiile și căutările artistice ale muzicii universale. Să nu uităm că Enescu a colindat, însoțit de vioară și baghetă, pe aproape toate meridianele globului, venind în contact cu cele mai diverse personalități creatoare, față de care receptivitatea sa era totdeauna trează și totdeauna critică.*

George Enescu s-a afirmat în domeniul operei cu o singură lucrare, dar la fel ca și Beethoven sau Debussy, a înscris o pagină în istoria viu disputată a genului. Prin Enescu, opera românească, ale cărei începuturi și ai cărei reprezentanți și-au croit drum în urmă cu un secol, se înscrie în valorile de circulație mondială, îmbogățind repertoriul liric cu o lucrare de o intensitate dramatică demnă de invidiat de către reprezentanții școlilor componistice cu o tradiție muzicală de veacuri.

Partitura tragediei lirice enesciene ascunde taine și procedee, sonorități și rezolvări neidentificate pînă în prezent. Se vorbește adeseori despre originalitate, despre dramatism și expresie muzicală, dar pînă acum nu s-a încercat să se analizeze, să se explice, în limbajul științei muzicologice, în ce constau aceste elemente, specificul stilului operei enesciene, natura dramaturgiei sale în contextul creației genului. Pînă nu se vor naște și impune asemenea studii, valoarea și importanța reală a Oedip-*ului enescian nu va putea fi apreciată întocmai. Să nu fim acuzați de lipsă de modestie. Nu subapreciem calitățile artistice ale lui* Oedip. *Dar ele vor fi mai bine înțelese, mai cunoscute și în raport direct cu fixarea adîncimilor sale*

Scanned with OKEN Scanner

lăuntrice, specifice artei componistice, care, astfel, se alătură acțiunii largi întreprinse de către teatre lirice, radio și disc în favoarea popularizării acestei magistrale lucrări.

De asemenea, vrem să credem că aparținem acelei categorii de muzicologi, care pun pe primul plan obiectul analizat și nu analiza însăși. Deci, dorim să servim creația enesciană, respectiv opera Oedip, *și nicidecum să ne servim de ea. Măsura în care am izbutit s-o facem o vor aprecia cititorii, care-și vor da seama dacă ne-am atins sau nu țelul propus, pe care l-am slujit cu febrilitate, punîndu-i la dispoziție toată energia, priceperea și pasiunea.*

Nu ne facem iluzii. Terenul încă nu este întru totul prielnic pentru încheierea concluziilor privitoare la Oedip. *Nu se cunosc o serie de scrisori, schițe, care ar putea lămuri unele din punctele obscure detectate în stadiul actual. Totodată, geniala partitură se pretează, ca toate capodoperele, la infinite reflexii și observații. Din toate acestea reiese că noi vizăm limitele momentan posibile și plecăm de la ideea elaborării studiului de proporții consacrat* Oedip-*ului enescian. Este, așadar, un început, pornit din imensa noastră admirație și mîndrie națională pentru opera lui George Enescu, pentru* Oedip.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

OEDIPE, la tragédie lyrique de Georges Enesco, se place au premier plan de l'oeuvre du compositeur roumain. Elle contient l'essence même de son crédo esthétique et, par son style si original, elle s'avère l'aboutissement d'une symbiose de la musique populaire roumaine, en ce qu'elle a de spécifique, jointe aux acquis universels en matière de moyens d'expression.

Enesco, s'il n'a écrit qu'un opéra, il a, de ce fait, à l'instar de Débussy et de Beethoven, inscrit une page glorieuse dans l'histoire si riche en controverses de ce genre lyrique. Grâce à lui, l'opéra roumain qui ne date que d'un siècle à peine, s'intègre aux valeurs de circulation mondiale, enrichissant le répertoire d'une oeuvre dont la puissance dramatique est d'une portee digne d'être enviée des représentants des écoles aux traditions musicales séculaires.

La partition de cette tragédie lyrique, recèle à la fois des secrets, des procédés, des sonorités, des résolutions dramatiques jamais encore connues. L'on a souvent parlé d'originalité, de dramatisme, mais on n'a pas encore essayé d'analiser ou d'expliquer, en des termes scientifiques adéquats, en quoi consistent ces éléments, les caractères spécifiques de son style, de sa nature dramatique, singulière, dans le contexte du genre. Aussi, tant qu'il ne sera pas procédé à des études en ce sens, l'importance réelle d'*Oedipe* ne pourra être appréciée à sa juste valeur. En d'autres termes, les qualités artistiques en seront mieux comprises et appréciées, quant a leur profondeur. Ces études jointes à une action entreprise par les scènes lyriques, par la radio et le disque feront désormais mieux connaître ce chef-d'oeuvre.

L'attrait que l'opéra a exercé sur Enesco se manifeste chez lui de bonne heure. Il en fut préoccupé dès les années passées à Vienne et à Paris, comme élève aux Conservatoires des deux capitales, voire même durant toute sa vie. Tout au long de ses pérégrinations en tant que violoniste, chef d'orchestre, pianiste, il aura l'occasion d'entendre des opéras de toutes les écoles, de tous les courants, de toutes les époques.

Mais son admiration fervente ira avant tout à Wagner, Gluck, Mozart, Moussorgsky. Or, s'il montre de l'intérêt pour le nouvel opéra vériste, il est à jamais conquis par la verve et l'éclat orchestral d'un Richard Strauss et très sensibles aux oeuvres de ses anciens camarades et amis — Ravel, Honegger — de même que pour les créations lyrico-dramatiques de Schönberg, Strawinsky, Berg, Milhaud.

Entre-temps, son attention est constamment tournée vers l'opéra roumain — de Caudella, de Brediceanu et autres — ; il félicite Drăgoi pour la réussite de son opéra *Năpasta*.

Du grand nombre d'opéras qu'il connaît et qu'il étudie il en retient les principes et les moyens de réalisation, dont il fait le fondement de ses principes créateurs qui s'affirmeront plus tard dans Oedipe, mais qui se manifestent déjà dans ses recherches lyriques antérieures. Le premier chapitre du présent ouvrage insiste sur les neuf projets d'opéras, abandonnés par la suite, ou demeurés à l'état de simple projet et qui s'inspiraient de sources roumaines (*Meşterul Manole, Prin Carpaţi*), de la Mythologie antique, (*Daphné, Icarios, Antigone*), des légendes bibliques (*La Vision de Saül, Ahasverus, La Fille de Jephté*), d'un sujet oriental (*Le Lotus bleu*). Après l'analyse du style qui préside à ses tâtonnements de caractère lyrique, du stade atteint par eux avant de les abandonner, ou encore des résultats de ses essais en cours d'élaboration, ce chapitre insiste aussi sur les causes d'insatisfaction d'Enesco à leur sujet : nature des livrets dépourvus d'action dramatique, sujets mélodramatiques, action par trop sentimentale.

Or, après tant de fiévreuses recherches, la révélation lui vint alors qu'il assistait à la Trilogie de Sophocle, dans laquelle l'illustre Mounet Sully interprétait le rôle d'Oedipe. Enesco tenait enfin son sujet, irrésistiblement conquis par sa portée universelle aux multiples resonances contemporaines.

Pour transposer en musique le mythe ancien, Enesco a recours a la collaboration d'Edmond Fleg „l'un des grands penseurs du monde", selon son avis, et auteur dramatique très en vogue des scènes parisiennes en 1910. Complexe et précise à la fois, l'optique enescienne visait un livret axé sur une idée éternellement actuelle et profondément humaine, un livret aussi sobre que généreux, susceptible d'offrir des reflections allusives, des synthèses.

Les exigences d'Enesco, quant au livret et quant à l'essence philosophique des sources, font l'objet du deuxième chapitre qui met en évidence les idées de l'auteur sur la nature du conflict homme-destin.

On y analyse en même temps, l'évolution au cours des ans des conceptions du théme d'Oedipe dans divers arts, ainsi que les apports nouveaux dans la relation héros-fatalité, chez des auteurs tels Voltaire, Josephin Péladan, Eric Satie, Igor Strawinsky. On remarque une certaine analogie entre le sujet d'*Oedipe* et celui de l'opera *Rome*, de Jules Massenet, l'un des professeurs de composition d'Enesco.

„Notations en marge du livret" est le titre du troisième chapitre de cet ouvrage qui suit de près la réalisation du livret, sa structure, à partir de l'idée d'Edmond Fleg („j'ai voulu créer une tragédie de contrastes lyriques . . . ").

Du cycle thébain des tragédies de Sophocle, *Oedipe-Roi*, *Oedipe à Colone* et *Antigone*, Edmond Fleg a retenu les premières deux se rapportant directement au héros qui passionnait Enesco.

Ainsi le projet initial de celui-ci, concernant *Oedipe Roi*, se trouva modifié dès l'abord dans ses dimensions sensiblement amplifiées tant dans leur facture que dans sa signification. L'union en un dyptique d'*Oedipe Roi* et d'*Oedipe à Colone* trouvent leur justification dans ce message que marquaient les intentions conjointes du compositeur et du librettiste.

La tragédie antique a servi de prétexte à l'étude de problèmes que posent cette tension humaine extrême, ce noble et pathétique combat où s'affirme la dignité intrasigeante du héros dans son affrontement avec un destin contraire. Car le héros de la tragédie enescienne en s'engageant sans défaillances dans la voie lumineuse de la justice, s'oppose de toutes ses forces aux terribles épreuves qui lui barrent le chemin. Oedipe est l'opposé du résigné, de l'hésitant, du pacifique. Ce qui le caractérise, c'est la soif de vérité, sa hardiesse spirituelle, son héroïsme pathétique, le sombre drame de ses souffrances. Il vivra à l'unisson avec son peuple, dont il est le guide, sans jamais fléchir devant un destin qui se veut invincible.

Scanned with OKEN Scanner

Ainsi Enesco et Fleg raniment-ils cette tragédie antique, avec ses surprises, son ample gradation, remarquable par son architecture et qui par son fonds d'idées hautement humaines, par sa philosophie, réussit a se transmuer en un document humain éloquemment contemporain.

La fusion des deux tragédies de Sophocle a substantiellement contribué, au cours de l'élaboration du livret, à l'étalement de l'espace dramatique original, grâce surtout à la transposition cette fois visuelle, active, des événements simplement évoqués ou bien narrés dans l'*Oedipe Roi* de Sophocle. Ce chapitre insiste notamment sur le mécanisme de cette transition et met en regard l'oeuvre nouvelle et son modèle.

On y insiste également sur l'apport original d'Edmond Fleg — le prologue, la procession célébrant la naissance de l'enfant au palais de Laïos.

Une place importante y est réservée aux considérations touchant au caractère novateur du livret qui diffère de ceux où l'élément dominant consiste en l'importance attribuée à l'argument psychologique, à la profondeur des réflexions philosophiques. Ici, la méditation et l'ascèse remplacent les intrigues amoureuses. On y relève les qualités théâtrales, dramatiques et littéraires du livret et surtout celles propices à la musique.

Pour Enesco, l'art créateur n'est point le fait d'une improvisation hâtive, un processus complexe d'intensité maximale.

A l'instar de l'artisan, le compositeur roumain polit patiemment son matériel sonore, jusqu'à ce qu'il obtienne cet éclat lumineux des reliefes. Il en ordonne scrupuleusement les dosages du clair-obscur durant la longue gestation de l'oeuvre. A part des facteurs subjectifs — exigence envers soi-même, et si profonde à l'égard de l'acte créateur — on en trouve d'autres de nature objective qui sont cause de retards : la première guerre mondiale durant laquelle les ébauches de la partition à venir furent expédiée à Londres puis à Moscou. Il s'agit par la suite d'une réconstitution, à l'aide de manuscrits et de confessions du musicien même, de la démarche intime de la composition de l'oeuvre. *Oedipe* a préoccupé Enesco durant une trentaine d'années.

Précisément, la musique en a été écrite entre le 1-er janvier 1910 et le 27 avril 1931, donc en vingt et une années. Mais, la partition, sous sa forme essentielle, date effectivement dès l'été 1921 et s'achève en 1922. Le reste du temps n'est consacré qu'à la finition de l'oeuvre, à son orchestration. Les ébauches qui s'y rapportent nous révèlent le procéssus intime de la cristallisation thématique, la définition des personnages, les procédés dramatiques spécifiques à l'oeuvre ainsi que le plan tonal des scènes et des actes.

Bien qu'Enesco ne se soit jamais érigé en théoricien — fidèle à son principe „ma foi ne s'encombre pas de théories" — il nous reste suffisamment de témoignages et d'indications consignés dans ses „Souvenirs" et dans ses diverses interviews, qui nous permettent de reconstituer les vues d'Enesco, quant au genre lyrique, thème amplement débattu dans le cinquième chapitre.

L'opéra est, selon Enesco, la forme la plus complexe de la pensée musicale où se joignent en se complétant les éléments spectaculaires et concertants. L'idée-force de la dramaturgie d'Enesco „l'opéra vit par ses héros" trouve sa confirmation dans toute création authentique.

En d'autres termes, la vie de ses héros s'impose comme un équivalent musical, un flux dramatique des circonstances où s'affrontent les caractères, les tensions, les volontés.

Leur distribution proportionnelle favorise une architecture équilibrée dont l'homogénéité et l'efficacité excluent la moindre fissure. L'opéra ne sera donc plus une suite de numéros musicaux, dont le texte fait plus ou moins le poids. En s'alignant sur la réforme wagnérienne, Enesco est loin d'accepter un compromis, mais fait appel à un support dramatique durable qui puisse solliciter le public directement, exclusivement.

Scanned with OKEN Scanner

De l'enchevêtrement de tant de directions et discussions dans le domaine de la musique moderne, Enesco s'en dégage, s'élève, s'impose, car il a compris à temps que le langage n'est valable en soi que par rapport à une pensée personnelle. Sa musique s'affirme à la fois sobre et bouleversante, parfaitement originale.

Dans la conception d'Enesco, la musique est tension intellectuelle. Aussi son art consiste en la réalisation de ce principe, grâce à une écriture intelligible, qui n'alourdisse l'assimilation de la musique. Un principe général — énonce Enesco — „que la musique s'accorde avec l'esthétique de manière à obtenir le maximum d'effet sur l'âme des auditeurs avec le minimum d'effort de leur part".

Pour Enesco, la musique doit devenir l'être même de l'opéra, sa substance „dynamisante" en même temps qu'une faculté introspective. Et, afin qu'elle acquière cette plasticité théâtrale, elle doit être bâtie selon une conception unitaire rigoureusement menée et animée par une modalité symphonique.

La partition d'*Oedipe* est une splendide réalisation musicale, un compendium généralisateur de toutes les conquêtes enregistrées par l'histoire de l'opéra, une gemme sertie dans la mythologie grecque. Enesco a révendiqué, avec beaucoup de pondération, il est vrai, l'expression dans la musique de son opéra d'un „coloris oriental" d'un „caractère proprement folklorique", qui n'est autre que celui de son pays, mais transfiguré et épuré de toute Tyrannie „lauteresque".

L'on affirme dans ce chapitre encore, qu'Enesco soutenait souvent que son *Oedipe* n'a rien d'un opéra. En ce sens, il ressuscite le genre de la tragédie lyrique, en lui conférant des dimensions contemporaines.

Le symphoniste qu'était Enesco a créé des symboles musicaux, des équivalents sonores pour chaque image poétique. Leur rôle est la représentation plastique des prototypes. Par conséquent, leur modification est en rapport direct avec l'évolution scénique et psychologique de l'action et des personnages. Ces symboles musicaux ce sont les leitmotive, c'est-à-dire la matérialisation musicale, systématique de certaines idées. Le sixième chapitre est entièrement consacré aux leitmotive. Leur fonction y est amplement analysée, identifiée et caractérisée. Suit une analyse minutieuse de leur dispositif structural, aux fins d'en identifier les lignes unitaires.

Il ressort ainsi que le thématisme de cette tragédie lyrique découle des leitmotive du destin et de celui d'*Oedipe*. Il y aura dès lors un certain rapport de parenté d'intonation entre ces deux et les autres leitmotive. Ce système des leitmotive est à tel point organiquement conçu dans *Oedipe* qui s'avère ainsi une création unique dans l'abondante littérature du théâtre lyrique. Si, à l'interférence réciproque des motifs conducteurs, l'on ajoute aussi la relation identique entre les leitmotive et le reste de la musique, l'on obtiendra un tableau global de l'ingénieuse interdépendance thématique et de l'interférence cyclique. L'on peut ainsi, à partir d'un thème initial, suivre sa métamorphose, parcourir tous les degrés complexes de son parcours, déchiffrér les significations qui dérivent d'une même souche.

Enesco a recours a des groupes intonationnels, précisément contourés. Mais, ce ne sont que noyaux génétiques. Leur individualité s'en trouve augmentée de l'immense potentiel symphonique, dont le déploiement, dans la phase qui suit et au cours des différents épisodes de l'action, revêt des formes toujours plus variées. Ceci constitue l'objet du chapitre le plus ample : Le système des leitmotive dans le déploiement de l'action. La transfiguration des leitmotive, sous l'impulsion dramatique constitue une admirable leçon enescienne d'élaboration symphonique. On y discerne d'innombrables aspects du comportement des leitmotive, dans le contexte des événements scéniques. Sous ce rapport s'affirme une propriété de structure de la substance musicale où comptent le degré d'intégration des partis dans le tout, les interactions typiques et les relations, le degré d'organisation.

Scanned with OKEN Scanner

Bien que réversible, tout leitmotiv comporte une certaine substance invariable qui ne se transforme guère intégralement. En un certain sens, chaque leitmotif est donc irréversible. Au sens ésotérique de la musique, celle d'opéra, inclusivement, acquiert certaines particularités, grâce à la relation du texte avec la symphonie. On trouve dans *Oedipe* des idées pregnantes, des épisodes intensément vécus, des sentiments approchant d'une certaine zone émotionnelle ainsi que des éléments de fait, qui impriment à l'action un caractère informatif et leur dynamisme. Sur le tout domine un „ethos", telle une émanation provenant de l'intégration et de la subordination structurale et fonctionnelle des parties.

Ainsi donc l'opéra, en son entier, apparaît une unité de la fonction et de la structure. Il ne s'agit pas du tout là de l'addition mécanique des parties, mais bien du produit de leur interaction, du résultat des contradictions de tous les systèmes et des attributs particuliers. Le contenu de la tragédie lyrique résulte ainsi d'un processus caractérisé par des paramètres structuraux. Les éléments nouveaux provenant de l'interaction sont dûs à l'accumulation, à la diversification architectonique des structures. Le système du leitmotiv n'est guère omnipotent. Aussi ingénieux soit-il, et subtilement manié, il ne peut se substituer aux autres facteurs qui concourent à l'obtention de la vérité humaine et théâtrale. Sa présence engendre et concentre la substance musicale, renforce également l'édifice dramatique, mais il est incapable de maîtriser l'ensemble des composantes expressives. En ce domaine agissent des paramètres divers qui confèrent à la dramaturgie musicale des aspects variés et dont certains aptes à la projection des personnages, à confirmer leur raison d'être, à leur conférer leur profondeur psychologique. La conduite des promoteurs de l'action dramatique, se conforment, avec une plasticité totale, au discours musical dans son intégrité, sans discontinuités apparentes, sans „numéros" séparés, Enesco ayant horreur de la disposition „en mosaïque", des formes, des cadences, qui rompent l'intégrité de la texture symphonique.

Dans la musique d'*Oedipe*, les barrières sont atténuées, les plans se confondent, se pénètrent, assurant le flux permanent qui crée l'ampleur du monument sonore.

La réalisation sonore de chaque personnage — qui fait l'objet du chapitre suivant — réclame des modalités dramatiques et des procédés spécifiques propres à assurer l'individualisation de l'image respective et, dans le contexte général de l'oeuvre, la pluralité des caractères s'affrontant ou coexistant. Combien impressionnante est la complexité des éléments expressifs représentant chacun des personnages, y compris ceux dont la participation est sporadique ou d'importance secondaire.

Le présent ouvrage procède à une présentation minutieuse des formes et des procédés vocaux, concernant chacun des personnages, et analyse son évolution vocale. Une puissance artistique singulière se dégage de la façon dont est conçu le personnage Oedipe ; son extrême ampleur et son diapason généreux lui octroient une place dans la galerie des figures complexes du genre lyrique, tels *Siegfried, Boris Godunov, Wozzek.*

La partition d'*Oedipe* ressemble à un trésor, où chaque objet, chaque détail, a une valeur propre qui s'ajoute à la valeur totale ; chacune des repliques, chaque motif des phrases représente une entité artistique d'une richesse toute particulière qui se trouve parfaitement motivée du point de vue psychologique, plastique et mélodique — entité qui se modèle sur chacun des moments dramatiques.

La somme de toutes ces microstructures constitue l'organisme complexe, la macrostructure dont la diversité dans l'unité se trouve concrétisée dans la partition vocale des héros, une des composantes importantes du symphonisme oedipien.

Le choeur aussi se voit attribuer des fonctions multiples. Sa participation active apparaît toujours justifiée par l'action de l'architecture musicale de l'oeuvre, mais jamais gra-

Scanned with OKEN Scanner

tuite ou complémentaire. Il est rare, qu'Enesco ait recours à tout le potentiel sonore qu'offre la partition chorale, ce qui arrive d'habitude aux moments de paroxysme, de synthèse.

Les préférences du compositeur vont surtout vers les groupes détachés de la masse chorale, ce qui contribue à la diversité des pages chorales. Ainsi la dramaturgie et les fonctions du choeur se diversifient-elles. Dans maintes pages, le groupe choral devient un participant direct, un personnage actif ; dans d'autres, il a mission de commenter, d'intervenir entre le héros et les spectateurs comme c'est le cas au 3-e acte, lorsqu'il participe et interprète à sa manière la découverte de la vérité. En d'autres circonstances il assume la fonction de fond sonore, suggérant une action qui se déroule en dehors de la scène.

La participation du choeur et les formes chorales sont analysées par actes, ce qui permet, à point nommé, de formuler les remarques qui s'imposent sur le style si personnel d'Enesco.

Il s'établit, dans „Oedipe" entre les facteurs antinomiques — voix, orchestre — des rapports d'interaction provoquant cette symbiose sans laquelle le genre lyrico-dramatique n'est guère concevable. L'orchestre soutient discrètement, les lignes vocales, cependant qu'elle affirme sa propre attitude par des ajouts complémentaires, par des insistances. Grâce à la texture orchestrale, les images sonores s'enrichissent de valeurs inédites, d'éléments généralisateurs, donnant libre cours aux associations, aux interprétations. L'orchestre assume le rôle d'un personnage actif de première grandeur. Il se voit confier des fonctions multiples ; il devient ainsi le facteur déterminant d'une symphonie, le liant indispensable de l'ensemble pour en faire un bloc sonore ; contribue à rendre plus cursives les interventions et les liaisons des parties vocales ; crée l'ambiance scénique, psychologique ; provoque les situations dramatiques ; intervient comme adjuvant dans la consistance dramatique à certains moments — programmés — ou indépendamment les parties vocales ; joue un rôle important dans la caractérisation musicale, grâce au dispositif instrumental, à la polyphonie des timbres, des timbres conducteurs intervenant de manière constante dans les dispositifs sonores. Tous, dans leur ensemble, font l'objet du dixième chapitre qui comprend un bon nombre de considérations concernant certains procédés instrumentaux caractéristiques à la musique de Georges Enesco.

Tout en analysant les procédés des leitmotive, l'étude examine certains aspects du problème des structures sonores, du thématisme fondamental. Il ressort qu'Enesco a recours à une organisation libre du matériel sonore. La liberté dont il est question concerne le système tonal élargi par l'interaction des échelles modales d'une inépuisable variété. En cette direction aussi, la tradition harmonique universelle s'allie à la fraîcheur du folklore roumain. Une première constatation se réfère à la richesse des échelles chromatiques largement déployées, comprenant tous les sons. Ces échelles ont une physionomie diatonique ou chromatique, en fonction de la situation dramatique. Par l'introduction des degrès enharmoniques des infrastructures sonores (quart de ton), l'échelle s'élargit comprenant plus de douze sons. Ces problèmes font l'objet du chapitre „Quelques considérations sur le style." L'on y trouve également des références concernant les procédés harmoniques (la leitharmonie entre autres), les procédés contrapontiques, inclusivement l'hétérophonie, la configuration métro-rythmique, la dynamique et autres, aux fins de la mise en relief de ces particularités de style qui représentent en dernière instance la quintessence de la musique enescienne.

„Architectonique et dramaturgie" est le titre du chapitre qui traite des problèmes se rattachant aux formes musicales, de grande envergure — tableaux, actes — et servant aussi a l'identification des phases de la dramaturgie dans l'évolution de l'action. C'est dans la forme musicale que George Enesco conçoit la réalisation parfaite de ses intentions créatrices. Elle est le moyen grâce auquel se réalisent les conceptions de l'auteur, sous l'angle d'une

Scanned with OKEN Scanner

pensée logique qui modèle des idées : „Le symphonisme — déclarait Enesco — est avant tout „logique", c'est à dire construction architecturale sans quoi il n'y a pas de composition". Voici encore une indication précieuse parue dans „Le guide des concerts" :

„Oedipe a quatre actes et chacun d'eux ressemble à un mouvement de symphonie..." L'auteur y analyse la modalité concrète dans laquelle chacun des mouvements se construit. Ainsi le premier acte représente une fantaisie dramatique ; le deuxième acte, une structure complexe aux éléments tripartis ; le troisième, ce sont des variations et le quatrième, enfin, a la forme d'un rondeau de sonate à deux thèmes distincts. En dehors de ces formes amples, l'on y remarque une configuration particulière à chaque scène, contribuant bien entendu au résultat final provenant de leur ensemble.

Dans Oedipe, comme dans nul autre opéra, l'action se condense sous l'aspect de la prédiction et du sort du héros titulaire. Tout y converge et dérive de là, voire même l'opposition des plans objectifs et subjectifs, extérieurs et de la conscience et sur lesquels se projettent choses, faits, idées, sons d'autres angles. Or, les faits déterminants interviennent au deuxième acte : ce sont le parricide et l'inceste et dont l'acte III représente en quelque sorte une récapitulation. Le premier acte annonce l'action condensée du cycle — action a la fois connue et occulte. La prédiction a lieu à la fin du premier acte, avec des références, dans le tableau de Corinthe. Le rire du sphynx, dans le scène de sa mort, est déjà lourd de sens ; les révélations de Tirésias, au troisième acte, n'en sont que la répétition. Dans le final de ce même acte, ainsi que dans l'épilogue, Oedipe reviendra sur les événements dèjà connus mais en expliquant leur dualité et plaidant son innocence.

La génialité et la complexité de la partition réside dans la confrontation de cette idée avec la pensée chargée de sagesse, justement sur ce même thème. Les leitmotive ont un rôle unificateur sur le plan architectural : tous les fins d'actes sont axés sur Oedipe. La plan tonal de l'ouvrage se fonde sur des centres tonals, sur les notes sol — re — do (do dièze) sol, qui composent le leitmotif de la dispute d'Oedipe.

La place qu'occupe la tragédie lyrique dans l'ensemble de la création d'Enesco, constitue le thème du chapître suivant. Il en ressort qu'*Oedipe* est „la clef de voûte" de sa création, son centre gravitationnel. On a, pour ce faire, recours à l'analogie de certains noyaux thématiques, d'Oedipe avec ceux d'ouvrages d'autres périodes. Ceci plaide en faveur de l'idée que *Oedipe* représente le point de rencontre — au point de vue intonation — de tous les ouvrages importants du compositeur. L'on y démontre la filiation qu'il y a sur le plan des idées, entre différents ouvrages, et surtout entre ceux que composent le tryptique (l'homme et le destin), la *III-e Symphonie, Oedipe* et *Vox Maris*. L'on y affirme de même, qu'Oedipe marque le début de la création énescienne dans le style populaire à caractère roumain. Ceci confirme également l'affirmation de C. Brăiloiu, à l'audition de la *III-e Sonate pour piano et violon* : „Hic incipit vita nova", affirmation qui vaut également pour la tragédie lyrique. Enfin, la partition de celle-ci représente non seulement une synthèse, une contribution personnelle au développement du genre opéra, mais aussi l'affirmation de la musique roumaine et ses attaches au folklore. En ce sens, s'y révèlent des contigences énesciennes avec les modalités, genres, intervalles caractéristiques et procédés spécifiques, du „melos" populaire roumain. L'avant dernier chapitre détermine la place qu'occupe *Oedipe*, dans le paysage lyrique universel, et roumain. Des comparaisons le mettent en regard de *Pélléas et Mélisande* et *d'Oedipus Rex*. L'on n'y manque pas de l'associer aux oeuvres de la nouvelle école viennoise. Il résulte en conclusion qu'*Oedipe* doit être considéré l'un des sommets de l'art lyrique contemporain. Son originalité a été signalée par bon nombre de personnalités marquantes du domaine mondial de la composition. Dans l'histoire de l'Opéra roumain, Oedipe représente

Scanned with OKEN Scanner

le couronnement des efforts de nos compositeurs précurseurs du XIX-e siècle et se place en tête de la liste déjà riche des oeuvres de nos compositeurs, contemporains d'Enesco. Dans son *Oedipe,* tout comme dans d'autres oeuvres, Enesco apparaît dans la culture roumaine, telle une cîme imposante aux côtés de colosses comme Brîncuşi, Arghezi, Blaga, Rebreanu, Ţuculesco.

„La vie scénique et les opinions de la critique" est le titre du dernier chapitre qui relate l'historique du montage du chef d'oeuvre d'Enesco (conception de montage interprètes). On y insiste sur les appréciations de la critique, polémisant, le cas échéant, avec ceux obtus à la musique, qui reprochaient à *Oedipe* de n'avoir pas de formes „fermées", de mélodie — dans le sens du bel-canto italien. L'auteur considère ces critiques comme autant de qualités fondamentales de la musique d'*Oedipe.* On insiste également sur le montage d'Oedipe a l'Opéra de Bucarest. Et, en guise de conclusion, l'on se montre confiant dans les desseins de la tragédie lyrique d'*Oedipe,* qui gravit lentement mais sûrement la montée vers la gloire. Car Enesco a comblé sa tragédie lyrique de tous les attributs suprêmes pour une vie durable. Que ceux auxquels elle est destinée soient dignes de ses dons.

Scanned with OKEN Scanner

TENTATIVE LIRICE PREOEDIPIENE

„Simţeam dorinţa vagă de a compune pentru teatru."

ENESCU

„Cînd se vorbeşte de Enescu, toată lumea se gîndeşte la violonist. Ori eu sunt născut compozitor. Cariera mea e dedicată exclusiv compoziţiei. Însă situaţiunea mea de concertist nu are nimic comun cu vocaţiunea mea veritabilă. Ascultaţi *Oedip* şi mă veţi înţelege mai bine."

Destăinuirea aceasta conţine o notă de amărăciune, o manifestare protestatară la adresa atitudinii încetăţenite faţă de compozitorul Enescu. Ea constituie o răbufnire, o erupţie a nemulţumirii şi necontenitelor frămîntări ale lui Enescu, care nu se vedea preţuit la adevărata sa valoare, în acel domeniu în care-şi pusese întreaga fiinţă creatoare. În anii maturităţii, Enescu nu se mai entuziasmează de aplauzele — uneori delirante — ale publicului care-l ovaţiona ca violonist, dirijor sau pianist. Devine din ce în ce mai sensibil faţă de primirea creaţiilor sale, trecute în planul secund, de o parte a admiratorilor, după vocaţia interpretativă. În felul său, autorul *Suitei săteşti* duce o dispută acerbă împotriva lui însuşi, pentru risipirea dualităţii, pentru revendicarea autenticului Enescu, creatorul. Este un caz aproape unic în istoria muzicii. Dar nu acest aspect ne interesează în momentul de faţă, ci acela al profesării — în termeni categorici — al primatului talentului componistic. Şi o face cu mîndrie şi demnitate. Mai mult, din ansamblul creaţiei, Enescu indică spre ascultare nu o lucrare simfonică sau de cameră, ci una lirică-dramatică. Semnificaţia mărturisirii are rezonanţe şi implicaţii adînci. *Oedip* ne apare, astfel, ca esenţa unei mari individualităţi artistice. Şi pe bună dreptate. *Oedip* este, în felul său, coloana vertebrală a întregii creaţii enesciene.

Întrucîtva, afirmaţia poate părea paradoxală. Deşi a scris o singură lucrare în genul liric, tocmai aceea să fie reprezentativă ? Cu alte cuvinte, cu toate că a scris numai o operă, Enescu o consideră demnă de a furniza atributele sintetice, distinctive ale artei sale componistice, în timp ce, de obicei, măiestria apare desăvîrşită ca rezultat al procesului continuu de abordare a respectivului gen. Enescu include în catalogul opusurilor sale o sin-

Scanned with OKEN Scanner

gură operă, pe care o prezintă ca „cea mai dragă", în timp ce în acelaşi catalog figurează simfonii, suite, sonate. Nu este în intenţia noastră să le opunem artificial, să creăm un fals antagonism între *Oedip* şi restul creaţiei enesciene. Toate lucrările finite au importanţa cuvenită în ierarhia valorilor enesciene. În fruntea lor însă se situează *Oedip*.

* * *

Interesul lui Enescu pentru genul liric datează din primii ani petrecuţi la Viena şi continuă în tot restul vieţii. Profesorul Hellmesberger, dirijor la Opera imperială din Viena, adeseori lua la repetiţii şi spectacole pe copilul însetat să audă cît mai multă muzică. „Aşa m-am iniţiat — declară Enescu mai tîrziu lui Emanoil Ciomac — în tot repertoriul operei, în Wagner mai cu seamă."

Sub bagheta lui Hans Richter, unul dintre renumiţii mesageri ai artei wagneriene, Enescu ascultă lucrare după lucrare, rămînînd fermecat de vraja sonoră a titanului reformator. Aşadar, frecventează cu asiduitate opera şi îşi apropie stilul lui Gluck, Mozart, Beethoven, Wagner. I se întipăreşte în conştiinţă concepţia dramei wagneriene, ideile sale filozofice, eroismul generalizator, derivat din subiectele mitologiei germane. Îndeosebi, este cucerit de concepţia muzicală a operelor titanului de la Bayreuth : ţesătura simfonică continuă, dezvoltările tematice grandioase, amplele revărsări cromatice, frenezia episoadelor dramatice. Tulburat de revelaţia wagneriană, Enescu nu trece indiferent faţă de stilul tristanesc, cu care se identifică în primele încercări componistice. „De la vîrsta de şapte ani — declară Enescu [1] — eu trăiesc prin Wagner şi numai prin el." Din creaţia wagneriană, aprecia îndeosebi *Maeştrii cîntăreţi* şi *Siegfried*, mai ales a doua parte a actului II şi actul III în întregime, adică acele pagini din a treia parte a tetralogiei, legate de imaginile eroice şi lirice ale personajelor centrale : Siegfried şi Brünnhilde.

În operele lui Gluck — *Alcesta, Orfeu* şi *Armida* — îl impresionează dramatismul muzicii. Enescu pătrunde esenţa principiilor reformatoare ale lui Gluck, prin care s-a străduit să alunge din muzică tot ce se împotrivea adevărului, instaurînd simplitatea şi naturaleţea.

Acordă prinosul cuvenit creaţiei lui Verdi, dar preţuieşte ultimele lucrări : *Otello* şi *Falstaff*, pe care le include în categoria marilor „capodopere autentice".

În anii de ucenicie muzicală din capitala Franţei, face cunoştinţă cu operele lirice franceze din secolul al XIX-lea, cu *Pelléas şi Mélisande*, de Debussy, *Ariane şi Barbă-Albastră*, de Paul Dukas, *Antigona*, de Honegger. Tot aici asistă la spectacolele trupei ruse de operă a lui Diaghilev şi face cunoştinţă cu *Boris Godunov*, de Musorgski, în care desluşeşte fiorul elementului naţional, degajat din fazele declamatorico-melodice de o autenticitate şi o forţă irezistibile. Cu toate acestea, idolul său, creaţia wagneriană, umbreşte emoţiile prilejuite de alte opere şi de alte stiluri ... „cum să nu fii sensibil la revelaţia debussystă ? Totuşi, nu am fost pe de-a-ntregul cucerit.

[1] Marilina Bocu, „De vorbă cu George Enescu", „Vestul", Timişoara, VII, (1936), nr. 1828, din 25 decembrie.

Scanned with OKEN Scanner

Admirînd profund mirajul operei, eram prea obişnuit cu abundenţa wagneriană, pentru a nu găsi puţin prea slab debitul lui Pelléas. Era izvorul proaspăt, după fluviul maiestuos. Latura eliptică a lui Debussy mă deruta, în ciuda mea ; nu era aici suficientă simfonie . . ." [1]

În peregrinările sale, Enescu are ocazia să audieze opere aparţinînd celor mai diferite şcoli, curente şi epoci. În cerc restrîns cîntă la pian scene întregi din diverse opere, unele mai puţin cunoscute, nemaiîntîlnite pe afişele teatrelor de operă. Se interesează, mai ales, de creaţiile noi, veriste ; este cucerit de verva şi strălucirea orchestrei din operele lui Richard Strauss, mai apropiată fiindu-i *Salomeea* ; se interesează îndeaproape de lucrările foştilor săi colegi şi prieteni : Ravel, Honegger, precum şi de creaţiile liricodramatice ale lui Schönberg, Stravinski, Milhaud, Alban Berg. Manifestă atenţie permanentă pentru creaţia de operă românească. Cunoaşte încercările lui Caudella, Brediceanu, cîntă la pian pagini din operele lui Catargi, Andreescu-Skeletti, îl felicită pe Dragoi pentru reuşita *Năpastei* . . .

Enescu nu-şi dezminte niciodată interesul pentru tot ce era viabil, proaspăt, original şi chiar experiment în materie de operă. Din multitudinea operelor cu care intră în contact şi pe care le studiază, discerne principii şi modalităţi de realizare.

Şi pe planul popularizării muzicii de operă în ţara noastră, Enescu se dovedeşte un pasionat fervent, îndeosebi al creaţiei wagneriene. Dirijează în primă audiţie fragmente din *Parsifal* şi din *Walkiria,* în condiţii extrem de dificile, beneficiind de concursul formaţiei corale „Carmen" şi al unor cîntăreţi români de renume. Militează cu înflăcărare pentru înfiriparea operei ca instituţie de stat, continuînd în acest sens, pe o treaptă superioară, străduniile lui George Stephănescu. Încununarea eforturilor o reprezintă inaugurarea operei din Bucureşti la 8 decembrie 1921 cu *Lohengrin,* sub bagheta lui George Enescu.

Am ignora un aspect extrem de important, semnificativ pentru vederile lui Enescu, dacă nu am menţiona articolul său apărut în „L'Indépendence roumaine", în care, cerînd cu insistenţă întemeierea Operei Române de stat, formulează jaloanele viitorului repertoriu. Astfel, îngăduie numai în mod excepţional operele „cu efecte facile, destinate a face preţuite suplеţea şi agilitatea vocii", în schimb, ponderea trebuia să o deţină în afişul spectacolelor operele „nemuritoare, care înnobilează pe cei care le gustă, care ridică nivelul moral şi fac operă de adevărată civilizaţie". Evident, Enescu se alătură, în şuvoiul istoriei, acelei direcţii reprezentată de marii reformatori ai genului, care situează pe planul întîi, în operă, adevărul dramatic, cuvîntul, expresia şi nu virtuozitatea, inconsistenţa, efectele briliante.

Climatul muzical parizian îl îndeamnă să abordeze genul operei.

Dacă anii petrecuţi ca elev la Viena marchează familiarizarea lui Enescu şi tangenţele sale cu formele muzicii simfonice şi instrumentale de cameră, în schimb anii de studiu de la Paris, pe atunci centrul muzical al

[1] Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco,* Edition Flammarion, Paris, 1955, p. 88.

Scanned with OKEN Scanner

Europei, lărgesc orizontul preocupărilor componistice înspre genul vocal-simfonic şi operă. Este suficient să invocăm numele profesorilor săi Jules Massenet, Gabriel Fauré, al lui Saint-Saëns, legaţi atît de Conservator, cît şi de creaţia de operă. În acea perioadă, climatul vienez era favorabil muzicii aşa-zise „pure", pe cînd atmosfera pariziană se dovedea mai receptivă pentru creaţia de operă. În mediul parizian, stimulat şi de concursurile de operă „Rossini" sau „Premiul Romei", Enescu îşi încearcă forţele în domeniul cantatei, muzicii corale cu acompaniament orchestral şi în domeniul liric, teatral. Adolescentul Enescu nu poate evita concepţia dominantă din cercurile muzicale franceze asupra subiectelor şi stilului de operă.

În perioada de care ne ocupăm, mai corect, către sfîrşitul secolului al XIX-lea, se înregistrează apariţia unei crize în domeniul operei, îndeosebi al celei lirice franceze. Degradarea are loc în condiţiile unui meşteşug profesional remarcabil, dar limitele ei melodramatice, convenţionalitatea formelor şi procedeelor îi vor fi fatale. Acest declin nu-i poate stăvili creaţia lui Massenet şi nici influenţa crescîndă a operei wagneriene în Franţa, unde adepţii titanului reformator editează „La Revue Wagnerienne", tipăresc cărţi şi partituri, determină montarea lui *Tristan* şi a *Tetralogiei.* Astfel, Wagner, ridicat la rangul de model, devine idealul multor creatori, făcîndu-i să uite, aşa cum spunea Albert Russel, că „un artist mare nu este un model, ci un exemplu". Reflexul împotriva acestei ample campanii îl vom identifica în protestul antiwagnerian debussyst din *Pelléas şi Mélisande.*

Din arsenalul operei lirice franceze, se menţine, în continuare, orientarea către imaginile antichităţii, jucînd acelaşi rol ca şi subiectele biblice din Anglia puritană. În Franţa, poate mai mult decît în orice altă ţară a Europei, miturile vechi, de preferinţă antice, reprezentau o necesitate imperioasă. Ea a fost prezentă în lucrări ca : *Antigona, Phryné,* de Saint-Saëns, *Polyeucte,* de Gounod, *Psyché,* de Ambroise Thomas, *Hérodiade, Sapho, Phèdre,* de Massenet, *Prométhée,* de Fauré. Tot aşa de răspîndite erau şi subiectele exotice, orientale, întîlnite în opere lirice ca *Africana,* de Meyerbeer, *Lakmé,* de Delibes, *Samson şi Dalila,* de Saint-Saëns, *Regina din Saba,* de Gounod, *Regele din Lahore,* de Massenet.

Aceste arcuri tematice vor fi preluate şi de compozitorii francezi ai secolului al XX-lea, contemporani compatriotului nostru. Aşa cum se va vedea, ele l-au influenţat şi pe Enescu.

În afara lui Oedip, Enescu a fost atras de numeroase alte subiecte.

Toate aceste mărturii, elocvente pentru filiaţia enesciană cu opera, reprezentau oare suficiente premise pentru a-i permite abordarea genului, şi mai ales pentru elaborarea unei partituri care să reziste timpurilor ?

Oare Enescu, autorul unor partituri simfonice şi de cameră, intrate în circulaţia universală, nu s-a preocupat în propria-i creaţie de lărgirea limitelor teritoriale specifice genurilor în care excela, prin atacarea sau cel puţin sondarea genurilor ample vocal-simfonice sau operei ? Enescu, admiratorul pasionat al complexităţii genului liric, nu a fost ademenit din tinereţe spre el ? Aşadar, Enescu, atunci cînd s-a decis să compună „capodopera vieţii sale", nu cunoştea din propria-i experienţă creatoare specificul dra-

Scanned with OKEN Scanner

mei muzicale? Se poate concepe că Enescu a stăpînit legile dramaturgiei muzicii lirice numai din afară, adică prin intermediul expertizei obiective? Am fi siliți să credem așa, din lipsă de probe contrarii, în virtutea multiplului talent enescian. Numai că, printre numeroasele manuscrise păstrate la Muzeul Enescu [1], am găsit dovezi care infirmă ipotezele de mai sus, confirmînd presupunerea că Enescu a cunoscut și o a treia pîrghie, de data aceasta directă, care i-a înlesnit abordarea și realizarea *Oedip*-ului.

Avem în vedere proiectele sale de operă din prima perioadă de creație.

Înainte de a trata fondul acestui aspect al problemei, mai trebuie spus că majoritatea proiectelor aparțin perioadei de tinerețe, deci constituie preludiul semnării primului număr de opus. Sînt lucrări în mare parte neterminate, nereprezentative, mai degrabă tatonări, experimente, chiar eșecuri; oricum necesare pentru a se cunoaște drumul parcurs de compozitorul român, pentru înfiripărea stilului, pentru apropierea de genul lirico-dramatic.

Tematica antică este prezentă în proiectele și schițele enesciene prin *Daphné*, *Antigona* și *Icarios*; tematica orientală și biblică prin *Visul lui Saul*, *Ahasverus*, *Fiica lui Jephta* și *Lotusul Albastru*.

Tematica națională românească o întîlnim în *Meșterul Manole* și „opera comică" *Prin Carpați*.

În această categorie, nu includem asemenea lucrări ca *Pămînt românesc*, operă pentru vioară și pian, scrisă la vîrsta de cinci ani, deoarece cuvîntul „operă" trebuie înțeles aici în sens de compoziție, și nu de gen liric.

Proiecte nerealizate pe subiecte românești

Este drept, Enescu, în capitolul consacrat lui *Oedip* din *Amintiri*, ni se destăinuiește, arătîndu-ne căutările și setea cu care-și dorea un libret consistent, care să-l cucerească. Dar aceasta nu s-a întîmplat, deoarece „industriașii", acei libretiști care confecționau în serie scenarii, erau „mediocri". Enescu refuză sistematic asemenea teme, deși, temporar, a fost atras de unele dintre ele. Se menționează *Lotusul albastru*, care pînă la urmă împărtășește „soarta tuturor lotușilor, aceea de a cădea în apă", cu alte cuvinte, libretul a fost lăsat baltă. Mai amintește Enescu și de propunerile, încurajate de succesul *Poemei Române*, de a scrie opere după „vechi legende românești". Care anume au fost acestea, deocamdată este dificil de precizat, cu excepția *Meșterului Manole*, care l-a preocupat, după mărturisirea lui Emil Monția [2], din 1910, accentuîndu-se îndeosebi după terminarea lui *Oedip*.

În numărul ziarului „Dimineața" din 12 martie 1936 se reproduce interviul luat lui Enescu de Cardinne-Petit, cronicarul muzical de la „Paris-Midi", din care extragem mărturisirea confidențială, neobișnuită pentru

[1] Pe această cale, mulțumesc călduros domnului Romeo Drăghici, directorul Muzeului „George Enescu", precum și celorlalți colaboratori ai săi, care mi-au pus la dispoziție, cu multă cordialitate, manuscrisele enesciene.

[2] Mircea Micu, „În Memoriam" — interviu cu Emil Monția, „Tribuna", Cluj, 11 martie 1965.

Scanned with OKEN Scanner

austeritatea enesciană: „De multă vreme sînt frămîntat de o idee... mă gîndesc la o veche legendă a țării mele, în care o femeie este zidită în construcția unei mînăstiri. Lucrarea aceasta s-ar numi «Meșterul Manole». Dar, vă repet, nu sunt grăbit. Iubesc prea mult muzica, pentru a o sacrifica în împlinirea unei sarcini grăbite."

Soarta *Meșterului Manole* a rămas nedefinită; proiectul abordării istoriei legendare, ce a inspirat fantezia creatoare a atîtor compozitori români (I. Mureșianu, A. Castaldi, P. Constantinescu, S. Toduță, A. Mendelsohn), nu s-a urnit din loc din motivele cunoscute, adeseori invocate: lipsa libretului. Este drept, Enescu, deși nu dispune de un scenariu, special elaborat, creionează, schițează, într-o jumătate de pagină de partitură, contururile melodice și armonice ale viitoarelor leitmotive — Manole, Maria, Gianetta — și chiar trasează liniile vocale ale unui monolog muzical al eroului principal. [1]

Curînd își dă seama că o lucrare teatrală pe acest subiect nu-i putea oferi un cadru dramaturgic adecvat, datorită diluării acțiunii, dulcegăriilor stilistice și artificialității tectonice.

La cîteva portative se rezumă aici intențiile lui Enescu în privința *Meșterului Manole*; acesta a fost stadiul atins în realizarea proiectatei opere enesciene cu subiect simbolic național. Abandonarea ideii se datorează negăsirii soluției transpunerii scenice a nodului dramatic al acestei capodopere, anume imolarea rituală, zidirea soției lui Manole.

Fără îndoială, Enescu a cunoscut variantele scenice ale baladei *Meșterul Manole*, între care acelea ale lui Adrian Maniu (1922), Victor Eftimiu (1925), Octavian Goga (1927) și Lucian Blaga (1927). Folosind limbajul mitologiei folclorice, convertit în termeni raționali, transpunerile dramatice ale *Meșterului Manole* relevau o viziune tragică asupra condiției umane: terenul veșnicei ciocniri dintre elan și distrugere, dintre om și soartă. Desigur, o tematică apropiată spiritului enescian și tragediilor antice. Dar lipsa libretului, special conceput pentru genul liric, după cum era de așteptat, a atras din partea compozitorului, care concepea drama muzicală ca spectacol complex, o atitudine rezervată, identificată o dată cu scurgerea anilor, cu renunțarea irevocabilă la această temerară idee: transpunerea în operă a uneia dintre cele mai frumoase și mai simbolice legende ale literaturii noastre populare.

Se cunoaște că Enescu s-a adresat lui Adrian Maniu pentru un libret *Meșterul Manole*. Dar, neprimindu-l, nu a putut da curs intenției creatoare...

Din păcate, despre proiectata operă *Prin Carpați* nu putem vorbi nici chiar atît cît despre celelalte lucrări, deoarece nu am detectat nici o sursă de informație, în afara celei de la muzeul „George Enescu", și ea extrem de lapidară. Avem în vedere cele șase pagini orchestrale, intitulate *Prin Carpați*, operă comică într-un act. Sus în dreapta paginii titulare, este menționat compozitorul Gheorghe Enescu (deci o lucrare de adolescență), iar în stînga, numele libretistului Ion Maxim Lenș. Investigațiile noastre făcute în materialele enesciene, cît și la succesorii libretistului, n-au dus, deocam-

[1] În intenția sa s-a servit de drama în 4 acte, *Manole Meister*, de Carmen Sylva, apărut în 1892.

Scanned with OKEN Scanner

dată, la nici o licărire de lumină. N-ar fi exclus ca Ion Maxim Lenș, student la Paris, în aceeași perioadă cu Enescu, să nici nu-și fi așternut pe hîrtie ideile împărtășite muzicianului și, deci, în afară de titlu, să nu-i fi furnizat nimic. În tot cazul, rămîne și în această privință deschisă aria viitoarelor cercetări.

Primele pagini ale uverturii (*Allegro molto*) nu sînt edificatoare pentru stilul (riscăm o afirmație neobișnuită) „comic" enescian : o muzică de atmosferă, un fundal coloristic din care încă nu se profilează conturul vreunei teme. Interesant este faptul că Enescu a vrut, încă din perioada căutărilor intense a unui subiect de operă, să abordeze un subiect românesc și, poate, curios, unul comic. Faptul nu pare ieșit din comun și nici izolat, cunoscînd aderența compozitorilor români — Caudella, Stephănescu, Dimitrescu, Lînariu, Flondor — la acest gen, atît de apreciat la sfîrșitul secolului trecut de publicul indigen.

Tematica mitologică antică, anterioară lui Oedip

Subiectul mitologic despre tînăra fecioară Daphné, iubită de Apolo și apoi prefăcută în laur, a suscitat un viu interes din partea compozitorilor, încă din cele mai timpurii încercări lirico-dramatice ale membrilor cameratei florentine. Libretul lui Rinuccini, brodat pe legenda antică, a fost adoptat în prima operă, ce nu s-a păstrat, de Jacopo Peri (1599), și opt ani mai tîrziu, de Marco da Gagliano (1607). Din lista autorilor de opere, după *Daphné*, mai amintim pe Händel (1708), într-o lucrare de tinerețe, și pe Richard Strauss, autorul unei opere într-un act *Daphné* (1936—1937). Interesul primilor compozitori de operă, cît și al lui Händel, pentru tematica mitologică, își găsește explicația în înaltele idealuri umaniste generate de epoca Renașterii. În estetica acestei perioade, textul antic a fost calea afirmării unei concepții înnoitoare, profund umane, care prezenta problemele lumii spirituale ale omului de atunci. Reînvierea tragediei antice în drama per musica a favorizat un nou gen muzical dramatic, în imaginile căruia se definesc cu ușurință democratismul și omenescul chipurilor antice. Așadar, nu s-a împiedicat reflectarea ideilor contemporane, ci, din contră, în condițiile obscurantismului medieval, au fost facilitate. Pe această magistrală, etapa următoare o va înscrie „teoria afectelor" care va legifera și îndruma preocupările spre căutări stilistice cît mai adecvate reflectării trăirilor sufletești prin mijloace specifice limbajului muzical.

Din vastele preocupări componistice consemnate în decursul vremurilor, din arsenalul sferei tematice abordate în operă, s-au transmis generațiilor anumite tendințe, mai concret, anumite subiecte, între care figurează și cel al lui *Daphné*.

Enescu a beneficiat de textul lui Charles Raffalli, pentru a scrie o „cantată" *Daphné*. Deși intitulată „cantată", noi o considerăm compoziție lirico-dramatică, destinată teatrului și nu concertului, prin faptul că după introducerea instrumentală (*re* major), întîlnim cuvîntul „cortină" (*rideau*), ceea ce atestă viziunea scenică enesciană. Apoi, desfășurarea muzicală este segmentată în „scene", ceea ce nu se întîlnește în genul cantatei, ci numai în operă. Mai adăugăm celor de mai sus argumentul că în cantată nu se

Scanned with OKEN Scanner

obișnuiește redarea unei acțiuni dramatice, a unui conflict. Aceasta intră în atributele componente și obligatorii ale oratoriului și mai ales ale operei.

În cele cincisprezece pagini existente ale reducției pentru pian (orchestrate numai cîteva), Enescu a compus, în afara introducerii, patru scene. Prima, cu caracter expozitiv, ne-o înfățișează pe Daphné într-un număr muzical alcătuit din trei mișcări : *Allegro — recitativ, Allegretto* (*re* minor) și *Moderato* (*mi bemol* major). În scena a doua, expoziția continuă, Daphné se întreține cu tatăl ei Ladon și nu Peneios, ca în *Metamorfozele* lui Ovidiu. Scena a treia, Daphné, rămasă singură, își exprimă neliniștea interioară. În scena a patra — Daphné și Apolo — se înfiripă dragostea lor. Și în partida lui Apolo se păstrează delimitarea de recitativ (*si bemol* major) și *Arie* (*Andante, la* major). Daphné constată frumusețea interlocutorului său, se întreabă cine este ... și, cu aceasta, se întrerupe lucrarea. Enescu n-a mai continuat-o. Din paginile existente se remarcă afinitatea enesciană spre redarea unor caractere poetice umane ; fecioara Daphné este înfățișată în postura sa neprihănită, îndrăgostită de natură, generoasă, capabilă de iubire, însetată după frumos. Factura muzicală nu se impune prin momente ieșite din comun, comparativ cu stilul operei romantice. Predomină delimitarea în scene, numerele muzicale sînt precedate de recitativ cu funcția descrierii acțiunii exterioare, în consecință, cu intonații ce atestă stilul declarativ, pe cînd părțile cantabile, ariile propriu-zise, sînt menite să aprofundeze trăirile, avînd astfel o desfășurare amplă, cu modulații determinate de fluxul afectiv și cu schimbări de tempo. Se observă tentativa individualizării muzicale a celor trei personaje. După amploarea relativă a celor patru scene scrise, în care s-a expus acțiunea și s-a marcat nașterea intrigii, este de presupus că *Daphné* a fost concepută ca o lucrare într-un singur act, într-o singură parte.

Primul contact al lui Enescu cu monumentalele tragedii sofocliene se face tot în această perioadă, la îndemnul lui André Gédalge de a scrie scena lirică *Antigona,* pentru a participa la „Premiul Romei". Evocînd, după aproape cinci decenii, prietenia acestuia, în anii cînd se afla în clasa lui Massenet și Fauré, menționează climatul comun de idei care-i apropia. „În timpul acela, André Gédalge, care nu era profesor, ci numai «adjoint» mi-a fost de folos ... eram apropiați ca sensibilitate, ca vederi ... am fost legat de el." [1]

Libretul proiectatei opere într-un act, semnat de Fernand Beissier zugrăvea, în trei scene, momente din „epoca eroică a Greciei". Acțiunea, deși laconică, se distinge prin consistența dramatică și prin ideile sale. Demnitatea, curajul, spiritul de sacrificiu și, în sfîrșit, suprema forță a dragostei — iată coordonatele ce se degajă din precipitatele întîmplări ale acestei scene lirice inspirate după Sofocle.

Antigona, condamnată la moarte de Creon, pentru că a avut curajul să înmormînteze trupul fratelui ei, Polinice, pășește fără ezitare spre a-și împlini destinul. Hemon, fiul lui Creon, reîntors de la Teba, vrea să fie alături de ea și în aceste grele clipe. Împărtășește Antigonei focul mistuitor al dragostei sale și hotărîrea de a muri împreună. După ezitări, Antigona

[1] Ticu Arhip, „Cînd George Enescu vorbește", „Jurnalul de dimineață", București, 6 mai 1945.

Scanned with OKEN Scanner

acceptă. Creon încearcă să-l împiedice, dar Hemon este de neclintit şi, într-o stare extatică, se uneşte cu Antigona, curmîndu-şi viaţa. Identificăm în această viziune concepţia schopenhaueriană-trastanescă asupra fericirii, care, temporar, l-a atras şi pe Enescu.

Adîncind libretul, Enescu l-a înţeles mai bine, sesizîndu-i slăbiciunile. L-a nemulţumit caracterul static, rigiditatea stărilor sufleteşti, finalul convenţional şi oarecum forţat. Ca atare, n-a mers mai departe de compunerea preludiului şi a cîtorva pagini destinate primelor două scene, din care se desprinde o muzică dramatică, sobră, adecvată întru totul atmosferei încordate, sumbre, din libret. În această ordine, exemplificăm tema gravă a marşului ce însoţeşte cortegiul mortuar al Antigonei. Revenirea sa insistentă ne îndreptăţeşte să-i atribuim un rol conducător în tematismul muzical. Merită subliniată structura secvenţională a melodiei, mersul din treaptă în treaptă, şi ambitusul restrîns, încadrat în limitele unei cvinte micşorate (*si bemol — mi becar*), care conferă expresiei dramatism (ex. 1).

Un alt subiect antic care a reţinut atenţia muzicianului român a fost *Icarios*. După caracterele grafice ale manuscrisului, datează din primii ani ai secolului al XX-lea şi denotă căutări înspre aflarea unor trăsături stilistice proprii. În cele cîteva pagini scrise, Enescu vădeşte înclinaţie spre un stil mai personal, spre o factură lineară ; melodica se îmbogăţeşte cu pasaje cromatice, de alură instrumentală, ţesătura devine mai colorată. Ar mai fi de spus că în partida vocală se întrevede o fază superioară în înţelegerea corelaţiei dintre melodie şi acompaniament. De la un rol subordonat, de fundal sonor, orchestra se profilează spre tipul partenerului cu atribuţii egale părţii vocale, subliniind şi, mai ales, nuanţînd imaginile textului. Ilustrăm afirmaţia printr-un exemplu din prima scenă (de altfel singura compusă), în care Icarios admiră frumuseţea naturii şi cîntecul păsărilor, al păstorilor. Atragem atenţia asupra reluării şi amplificării melodiei vocale în acompaniament şi, de asemenea, ritmul capricios, presărat cu duolete şi cvartolete, ceea ce pledează pentru o poliritmie deja prezentă în stilul enescian. Ea decurge din tratarea contrapunctică a discursului muzical, pe diferite planuri (ex. 2).

Prezentăm şi tema introductivă din preludiul orchestral, în care contururile sinuoasei melodii instrumentale înglobează intervale mărite, atît de caracteristice modurilor româneşti (ex. 3).

Ceea ce ne apare insuficient de clar se referă la subiectul operei schiţate. La muzeul „George Enescu" se păstrează, în manuscris, succinte schiţe muzicale, şi anume cîteva pagini orchestrale din preludiu, iar în reducţie pentru pian, acelaşi preludiu şi o parte din scena Icarios — Erigone. Textul însă lipseşte. Pe prima pagină este menţionat actul I, ceea ce pledează pentru intenţia elaborării unei lucrări în mai multe acte. Nu există nici o referire la autorul libretului. Din lapidarele indicaţii asupra locului unde se petrece actul I (scena reprezintă exteriorul casei lui Icarios, în fund se văd cîmpiile Atenei), putem deduce că Enescu a vrut să abordeze legenda antică despre Icarios [1], răsplătit de Dionysos, pentru că îl găzduise cu ospitalitate, cu o viţă de vie, cultivată prima dată în Atica. Soarta sa este tragică. Nişte

[1] N. A. Kun, *Legendele şi miturile Greciei antice*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1964, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

păstori l-au omorît, deoarece, ameţiţi de vinul dat, s-au crezut otrăviţi. Pentru a-şi ascunde crima, păstorii i-au îngropat cadavrul în munţi. După îndelungate investigaţii, Erigone, fiica sa, cu ajutorul cîinelui Maira, l-a găsit. Deznădăjduită, se spînzură. Legenda mai spune că Dionysos îi luă pe toţi trei în împărăţia sa, de unde, în nopţile senine, pot fi văzuţi luminînd cerul în constelaţia Ciobanului, Fecioarei şi Cîinelui. Bănuim că această legendă a fost întregită, amplificată, cu nemuritoarea faptă a lui Icar, fiul lui Dedal, care, aşa cum ne-a transmis Ovidiu în *Metamorfoze*, spre a se salva din labirintul lui Minos, îşi confecţionă aripi de ceară. Îmbătat de zborul său, Icar se apropie de soare, unde însă ceara se topeşte şi eroul legendei piere în mare. Singurul indiciu al probabilităţii utilizării acestei versiuni îl reprezintă primele cuvinte ale lui Icarios, păstrate în scurta sa melopee, ce se referă la răsăritul Soarelui, ale cărui raze încălzesc iarba şi întreaga atmosferă de toamnă. În operă, asemenea procedee sînt frecvente. De la primul cuvînt, de la prima replică, se exprimă ideea centrală, nota dominantă a unui personaj. Să ne reamintim prima replică a lui Radames, în *Aida*, sau cuvintele pronunţate de Ion în actul II al operei *Năpasta*.

Altfel, de ce Icarios se referă la Soare şi nu la cîmpiile Atenei, la viţa de vie sau la altceva ? De fapt, introducerea acestei idei îmbogăţeşte structural conţinutul presupusei teme. Ce este mai uman, mai înălţător, mai nobil decît aspiraţia către Soare, visul omului de a cuceri spaţiul cosmic, personificate şi simbolizate de fapta lui Icar ? Dar dificultăţile redării scenice a unui asemenea gest sînt enorme. Enescu, probabil, ar fi intenţionat să-l rezolve în pagini simfonice.

În ultimă instanţă, n-ar fi exclus ca întreaga noastră ipoteză asupra conceptului enescian să fie construită pe alte coordonate. S-ar putea prea bine ca subiectul presupusei opere *Icarios* să se profileze pe mitul zborului lui Dedal şi al fiului său. Lipsa lui Dedal din prima scenă nu exclude posibilitatea încorporării ulterioare în acţiune. Indiferent dacă noi avem dreptate sau nu, ideea lucrării se impune, fie şi din titlul care personifică un nume ce simbolizează destoinicia omului în subordonarea naturii. În ambele variante, a fost, desigur, prevăzută şi ideea jertfei inevitabile, pe care îndrăzneala omului o cere. Aşadar, deslușim nobila idee ce se desprinde în ultimă instanţă : năzuinţa omului de a depăşi îngrădirile impuse în calea libertăţii sale.

Desprindem din acest subiect unele aspecte familiare lui Enescu, similare cu însuşi mediul ţării noastre în vremurile ancestrale : prezenţa păstorilor, îndeletnicirea cu creşterea viţei de vie, munţii şi chiar peisajul toamnei însorite. Dintre acestea, unele vor reveni în creaţia simfonică programatică sau în capitala sa lucrare, *Oedip*.

Abandonarea proiectatului *Icarios*, iarăşi bănuim, se datorează lipsei libretului sau imposibilităţii transpunerii scenice a peripeţiilor legendare, al căror conflict nu se preta la încleştări dramatice, la contraste, la redarea forţei opuse, echivalentă cu altitudinea spirituală a lui Icarios.

Din trecerea în revistă a celor trei proiectate opere inspirate din legendele şi miturile antice, reţinem interesul lui Enescu pentru acest capitol al istoriei culturii umane, în care a identificat preocupări universale, precum şi posibilitatea apropierii, prin intermediul lor, de aspectele atît de specifice solului şi felului de a trăi al poporului său.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt, de fapt, elemente embrionare, care vor încolți și vor crește mai tîrziu în *Oedip*. Din acest punct de vedere, putem asocia numele lui Enescu cu al lui Gluck. În creația reformatorului operei secolului al XVIII-lea, sînt unele opere de tinerețe, nereprezentative, dar care prefigurează trăsăturile distinctive ale stilului de maturitate. Astfel, spre exemplu, opera *Ipermestra* (1744), în care se cristalizează tendințe desăvîrșite ulterior în *Orfeu* (1762) și *Alcesta* (1767).

Subiecte biblice și orientale

Visul lui Saul (La Vision de Saul), una din primele lucrări ale catalogului creației enesciene, însemnat cu opus nr. 2 de școală, a fost scris în primăvara anului 1895, pe cînd compozitorul se număra printre elevii clasei lui Jules Massenet. Orientarea preocupărilor creatoare ale elevului său spre genul liric ni se pare un fapt semnificativ pentru autorul de opere celebre de la răscrucea celor două secole. Încercîndu-și talentul în operă, încă de la vîrsta de patrusprezece ani, Enescu va încrusta în ființa sa, pentru totdeauna, interes și pasiune față de multiplele valențe dramatice ale celui mai complex gen muzical. Massenet i-a sădit în suflet flacăra mistuitoare pentru operă, i-a călăuzit primii pași. În acest sens, s-a repercutat asupra tînărului Enescu și o anumită limitare a tematicii, abordată în acea perioadă tot sub înrîurirea gusturilor profesorului său, o îngustare a sferei de idei, în cadrele subiectelor inspirate din istoria vechilor popoare orientale.

În *Visul lui Saul* se înfățișează un episod din istoria Iudeii, petrecut în secolul al XI-lea (î.e.n.), marcînd apusul domniei regelui Saul și urcarea pe tron a lui David. Libretul, alcătuit de Eugène Adénis, deși nu se remarcă printr-o țesătură dramaturgică vie, are meritul de a surprinde aspectele esențiale ale evenimentelor, de a crea cadrul istoric și de a permite o relativă aprofundare psihologică a personajelor. În această privință, remarcăm ampla scenă a visului eroului titular, care, de fapt, este o anticipare, în lumea inconștientului, a evenimentelor reale ce vor urma, înscăunarea lui David. Încadrarea coșmarului, vedeniilor lui Saul, deci a lumii interioare în aspecte exterioare, întunericul nopții și, respectiv, ivirea zorilor, menite să spulbere viziunile sumbre și să instaureze liniștea sufletească, intensifică expresivitatea monologului. Celelalte patru scene ce se succed nu fac altceva decît să transpună în fapt viziunea : Michol, fiica lui Saul și femeia lui David, își înștiințează tatăl despre venirea lui David în fruntea armatei filistinilor pentru a-l detrona ; scena dintre Saul, Michol și David, urmată de un interludiu orchestral ce conduce la declanșarea bătăliei dintre Saul și David, culminează cu moartea primului. Scena finală, eroică, triumfală, ilustrează realizarea visului, urcarea lui David pe tronul Iudeii.

Din muzica operei desprindem desfășurarea discursului pe faze distincte ; melodicitatea largă, cursivă, înclinația compozitorului spre tonalități cu mulți bemoli (*si bemol* minor) și prezența arioso-ului (Michol, David) ca mijloc de etalare, de justificare a anumitor acțiuni. Sfera muzicii este circumscrisă între sentimentul liric, dramatic și cel eroic, a căror amploare sporește considerabil în final, devenind chiar emfatică.

Scanned with OKEN Scanner

Enescu a intitulat *Visul lui Saul,* în paranteză, cantată, şi, neîncadrat în paranteză, scenă lirică. Cu alte cuvinte, a conceput această lucrare într-un act, ca o operă destinată reprezentării scenice. În ansamblul creaţiei lirico-dramatice din perioada anilor de studiu, această singură operă este terminată, dar niciodată nu a fost executată.

Raportînd *Visul lui Saul* la capodopera enesciană *Oedip,* putem aprecia distanţa enormă, firească, dintre stilul şi valoarea lor artistică. Totuşi, identificăm unele înrudiri, care, deşi de natură exterioară, trebuie amintite în cadrul acestei analize. Atît Saul cît şi Oedip, personaje principale, sînt baritoni. Ambii sînt aprofundaţi pe plan muzical în monologuri, în ample pagini dramatice ; ambii vor acţiona, desigur, în chip diferit, împotriva predestinărilor, previziunilor. Saul, împotriva realizării prezicerii în vis — înfrîngerea şi detronarea sa ; Oedip va înfrunta destinul prevestit de oracol. Ca procedeu dramaturgic, reliefăm reluarea unor fapte povestite sau întîmplate. Visul lui Saul se traduce ulterior în fapte. În *Oedip,* evenimentele petrecute în primele două acte, deşi cunoscute publicului, vor fi reluate cu o forţă dramatică sporită în actul III.

În toamna aceluiaşi an, în care a fost scris *Visul lui Saul,* Enescu începe o nouă lucrare lirico-dramatică, *Ahasverus,* pe libretul lui Augé de Lassus, marcat cu opus nr. 5 (lucrări de şcoală). Cu ea intenţiona să concureze la premiul „Rossini", urmînd sfatul lui André Gédalge. Legenda lui Ahasverus, a „evreului rătăcitor", a frămîntat mintea multor creatori romantici, Goethe, Schlegel, Lenau, Jucovski, fiind asemuit chipului Olandezului zburător, lui Faust şi lui Manfred.

Ahasverus ni se prezintă, după libret, ca o lucrare de anvergură, alcătuită din şase tablouri — blestemul, plăcerea, amorul, gloria, mila şi iertarea — în care se proiectează legenda veşnicului rătăcitor, căutînd izbăvirea faptelor sale. Ideea lucrării ne apare contradictorie. Pe de o parte, esenţa mistică a subiectului, presărat din abundenţă cu aluzii biblice, iar pe de alta, tendinţa umanizării personajelor, înzestrarea lor cu sentimente bogate. Presupunem că această dualitate, caracterul moralizator şi propovăduitor al legendei, surprinsă întocmai în libret, l-a făcut pe Enescu să abandoneze subiectul, după ce ajunse să scrie muzica primelor două tablouri şi-l începuse pe al treilea. Dintre paginile muzicale ale acestei opere, ni se par mai izbutite primul tablou din scena întîi, ce înfăţişează drumul spre Golgotha a lui Isus, urmat de mulţime. Ca scenă destinată expoziţiei, introducerii în configuraţia dramatică a calvarului şi apoi a peregrinărilor lui Ahasverus, acest episod ne aminteşte de prima scenă din *Patimile după Matei,* de Johann Sebastian Bach. Poate tocmai acest moment, această analogie l-au determinat pe Enescu să-şi aleagă acest subiect pentru viitoarea lui operă, ştiută fiind atitudinea sa de veneraţie pentru opera titanului preclasicismului muzical.

Încă din introducerea orchestrală se desenează atmosfera sobră, îndurerată a viitoarei acţiuni, prin tema violoncelelor cu mers sinuos de secundă mică, terţă micşorată, cvartă mărită, prevestind formule intonaţionale atît de frecvente în creaţia enesciană (ex. 4).

Impresionează imaginea realistă a mulţimii tumultuoase, agitate, îndurerate şi revoltate, care exclamă, la sfîrşitul primelor două scene ale acestui tablou, aidoma unui leitmotiv : *„La moarte, la moarte".* În antiteză,

Scanned with OKEN Scanner

este prezentat tabloul lui Isus, adînc umanizat, înzestrat cu o gamă largă de nuanțe sufletești. Suferința sa este redată muzical cu forță expresivă, prin folosirea declamației, a mersului cromatic și a intervalelor mărite și micșorate anunțate din preludiu (ex. 5).

O fidelă realizare muzicală și-a găsit în partitură și momentul ezitării lui Ahasverus de a-l ajuta pe Isus, de a-i atenua suferințele oferindu-i apă, atunci cînd acesta-i ceruse.

În *Ahasverus*, spre deosebire de alte încercări lirice, un rol apreciabil îl au, în discursul muzical, intervențiile corului, patetice, în primul tablou, și lirice în al doilea. Aici se întîlnesc și numere dansante. Peisajul însorit de toamnă și veselia oamenilor vor contrasta puternic cu starea deprimantă, de căință a lui Ahasverus, care nu se poate bucura de frumusețile vieții, la fel ca și ceilalți oameni.

Nici în această lucrare neterminată Enescu nu izbutește să-și contureze propriul profil stilistic. În schimb, își făurește ucenicia tratării vastelor ansambluri, componente indestructibile ale operei, își încearcă cu răbdare, prudență și exigență forțele în acest gen, care va avea să-i aducă satisfacția supremă, după ani de ezitare, de încordare și de muncă perseverentă.

O nouă experiență acumulată, în acest continuu proces de devenire creatoare, o constituie opera *Fiica lui Jephta* (La fille de Jephté), care se distinge de restul încercărilor lirico-dramatice de tinerețe, enesciene, prin dimensiunile sale. Este vorba de o lucrare plănuită în trei acte extinse, începută în toamna anului 1897 și rămasă nefinisată, împărtășind, astfel, ursita celorlalte lucrări din același gen. La Muzeul „George Enescu" se păstrează sute de pagini scrise, dar pe nici una nu se găsește numele autorului libretului.

Stadiul la care Enescu a renunțat să continue crearea *Fiicei lui Jephta*, ni se pare destul de avansat. Actul I pare încheiat, deși se poate discuta în această privință, dată fiind o altă variantă a sa, neterminată. În schimb, actul II nu s-a scris, sau, dacă s-a scris, nu se păstrează decît două scene. Din actul III, ultimul, iarăși există cîteva scene, nediferențiate de data aceasta prin intervenții proceduale dramaturgice.

Montura literară o constituie povestea regelui Jephta, conducătorul armatei Iudeii în lupta cu Amoriții, care imploră ajutor divinității, promițînd ca răsplată prima fată întîlnită după victorie. Aceasta va fi unica sa fiică, pe care, conform jurămintelor, trebuie s-o sacrifice. Subiectul nu este nou în literatura muzicală ; Carissimi (1650) și Händel (1751) l-au abordat în oratoriu, iar Monteclair, într-o tragedie lirică (1732).

În lumina manuscriselor, Enescu a crezut că *Fiica lui Jephta* îi va oferi posibilitatea efectuării unor investigații psihologice și compunerii unor scene muzicale de maximă tensiune. De bună seamă, asemenea obiective și-au găsit locul în partitură, dar în detrimentul redării multilaterale, pe suprafețe dimensionale, a caracterelor și evenimentelor.

Primul act este axat pe rugăciunea lui Jephta (ne amintim cît de frecvent este acest procedeu în opera lirică franceză !), într-un moment critic al luptei, în care promite sacrificarea persoanei ce-i va ieși în întîmpinare la porțile casei. Miracolul se produce ; deși în inferioritate, Iudeii resping

Scanned with OKEN Scanner

atacul vrăjmaşului, ieşind biruitori. În scena finală a actului I, soldaţii vor să jertfească divinităţii, conform promisiunii, o tînără, dar Jephta îi opreşte, amînînd procesiunea spre a nu umbri ziua însorită a victoriei.

Actul II ne prezintă pe Seïla, fiica lui Jephta, în munţi, aşteptînd, într-o noapte de vară cu clar de lună, ivirea zorilor zilei care avea să-i aducă fericirea . . . Aici se întrerupe muzica.

Acţiunea ultimului act se petrece în casa lui Jephta, la Galaad. Într-o amplă monoscenă, eroul principal are frămîntări de conştiinţă, deoarece trebuie să aleagă între împlinirea promisiunii, sacrificarea fiicei sale, de data aceasta numită Maala, şi între sentimentele paterne, care par a fi mai presus. În continuare, Maala are puternice accente de întristare, datorate faptului că Jephta o evită. În cele din urmă, Jephta pare a-şi pierde cumpătul, vorbeşte de unul singur, astfel încît Maala aude că trebuie să fie jertfită. Jephta ezită, apoi se revoltă împotriva funestului destin, împotriva cerului surd şi neînduplecat.

Manuscrisele mai oferă o variantă, consemnată de Enescu ca fiind actul I. Noi îndrăznim să presupunem că ar fi vorba de o variantă abandonată a actului ultim, deoarece acţiunea se petrece tot în casa lui Jephta, după victoria asupra Amoriţilor. Fiica lui Jephta, iarăşi Seïla, se află pe gînduri, deoarece tatăl său o ocoleşte. Are presimţiri sumbre. Déborah încearcă zadarnic, prin cîntece, să-i alunge întunecatele presimţiri (ex. 6).

Soldaţii se întorc din război aducînd trofee (iarăşi ne permitem o asociere cu scene similare din *Faust* şi *Aida*). Muzica acestui act se întrerupe, atunci cînd urma să-i fie povestită Seïlei desfăşurarea luptei . . .

Cert este că din filele partiturii păstrate lipsesc două momente cruciale ale acţiunii : scena întîlnirii lui Jephta cu Seïla (sau Maala), după victorie, ce avea funcţia să înăsprească, să declanşeze restul evenimentelor dramatice şi însuşi deznodămîntul, adică jertfirea fiicei lui Jephta, sau posibilul revers, miracolul opririi sacrificiului, în cazul intervenţiei autorilor în desfăşurarea legendei biblice.

Ceea ce se desprinde, ieşind pe prim-plan în muzica operei neterminate *Fiica lui Jephta*, este tratarea amplă, în etape succesive a numerelor muzicale. Elocvent este monologul lui Jephta din actul I, rugăciunea, în care se disting trei faze : *più lento, poco più mosso, Andante maestoso*, pornindu-se de la un prelung recitativ cu evaziuni cantabile şi ajungîndu-se la o melodie şerpuitoare realizată într-un fluid continuu. Principiul diriguitor al acestui număr muzical nu este cel al realizării unor valuri cu culmi şi depresiuni, ci acumularea treptată a înălţimii, a punctului culminant, ce coincide cu invocarea melodică generoasă. În actul ultim, factorul ordonator al discursului muzical nu mai reprezintă numerele închise, ci acţiunea continuă, în care scenele se întrepătrund, cresc una dintr-alta, după principiul simfonismului wagnerian. De altfel, în această operă, poate mai mult decît în oricare alta, Enescu îşi declară aderenţa la principiul desfăşurării muzicale simfonice, recurgînd la modulaţii neaşteptate, la cromatisme de alură wagneriană. Chiar şi tema introductivă a operei sprijină aserţiunea noastră (ex. 7).

Intervalica părţii vocale se prezintă variată în structura ei, deşi nu este încă sustrasă tutelei facturii romantice a stilului de operă din a doua jumătate a secolului trecut. Pe această linie s-ar putea trasa chiar o analogie

Scanned with OKEN Scanner

între melodia lui Déborah, din exemplul 6, şi anumite secvenţe din partida eroului principal al operei *Petru Rareş*, de Caudella. Enescu, în orchestraţia *Fiicei lui Jephta*, deşi nu depăşeşte coordonatele timpului, denotă stăpînirea resurselor timbrale, precum şi intenţii coloristice, ca în actul II. De fapt, nici în această privinţă nu se înregistrează un reviriment, orchestra mulţumindu-se, în general, cu rolul aservirii docile a laturii vocale, pe care o urmează, dar nu o comentează, nu o generalizează. Merită să fie amintite şi paginile eroice din actul I, ce conturează, deşi în stil tradiţional, tabloul bucuriei victoriei, al triumfului obţinut în bătălie.

Mai presus de toate, se cuvin relevate momentele muzicale ce-l înfăţişează pe Jephta în actul III, revoltat, nemulţumit de consecinţele nebănuite ale legămîntului său din rugăciune. Aici, Jephta îl precede, îl anticipează întrucîtva pe Oedip, angajat să înfrunte ursita. Jephta are o evoluţie dramatică impresionantă ; de la regele supus, ajunge să devină omul care pune la îndoială dreptatea cerească : „*Sîngele copilului meu este preţul victoriei mele. Un preţ fără sens, sacrificiu odios*". Ezitarea, imposibilitatea justificării în conştiinţa lui a rostului jertfei, infirmarea elementului uman şi raţional în pretenţiile divine, toate acestea, învăluite în fiorul sublim al dragostei părinteşti, au ca finalitate revolta, ura împotriva implacabilei forţe cereşti. În consecinţă, eroul se angajează aici, ca şi în *Oedip*, într-o încleştare dramatică inegală. Din păcate, nu a fost dusă pînă la capăt, Jephta resemnîndu-se. Aspectul acesta protestatar, al operei *Fiica lui Jephta*, va trebui să-l reţinem, el fiind amplificat şi finalizat în *Oedip*, în sensul concepţiei enesciene despre forţa şi demnitatea omului.

Urmează să zăbovim şi asupra proiectului operei *Lotusul albastru*, spre a înţelege mai bine exigenţa lui Enescu, dar şi de ce acest „gen de operă foileton" îi „dădea un sentiment de inutilitate".

Acţiunea este localizată în libret la anul 1842 şi definită spaţial : graniţa dintre India şi Birmania, înaintea ocupaţiei engleze. Atmosfera dominantă este asemănătoare celei din *Lakmé*. Intriga propriu-zisă este destul de naivă, grefată fiind pe conflictul dintre Androz şi Sondja, care solicită inima frumoasei Freyla. Acest sîmbure al discordiei este înconjurat de scene întregi de atmosferă rituală, dansuri prilejuite de sărbătoarea lotusului albastru, cînd tinerele fecioare aruncă din mînă floarea, alegîndu-şi astfel iubitul. Freyla cere celor doi pretendenţi, vajnici luptători, să jure că se vor împăca cu alegerea ei şi nu vor ridica sabia unul împotriva celuilalt. Obţinînd jurămîntul, ea îl alege pe Androz, prieten din copilărie. Sondja, totuşi, rămîne neîmpăcat şi pleacă furios, ceea ce presupune că ar putea reveni în acţiune, în următoarele acte, pentru răzbunare. Manuscrisul libretului are un singur act (patru scene). El prezintă ştersături cu creionul, semnificînd atitudinea nesatisfăcută a lui Enescu faţă de valoarea versurilor de *mirliton* (zornăitoare), faţă de subiectul siropos, idilic, lipsit de vitalitate dramatică. Sentimentul dragostei, ţesătura absolut lirică l-au ademenit la început, iar apoi i-au provocat aversiune ; i s-a părut insuficient pentru a susţine o operă. Cu atît mai mult, cu cît, în general, Enescu va înclina spre subiecte văduvite de dragoste, cu alte cuvinte, unde acţiunea se desfăşoară pe alte coordonate decît cele lirice ; acestea, cînd totuşi sînt evidente, sînt trecute pe plan secundar.

Scanned with OKEN Scanner

Din *Lotusul albastru*, Enescu a compus patrusprezece pagini (reducție pentru pian). În unele părți se schițează numai desenul melodic, în altele se așternacordurile de bază ale unei măsuri, fără alte detalii. Parcurgerea muzicii ne atrage atenția asupra unui element nemaiîntîlnit în creația sa lirico-dramatică : străduința redării coloritului Orientului Îndepărtat, apropiat întrucîtva de structura muzicii populare românești. Stilul melodiilor *Lotusului albastru* pledează pentru o perioadă ulterioară compunerii rapsodiilor. Aici întîlnim o structură modală lidică impregnată de secunda și cvarta mărită. Adeseori se deslușește intervalul de terță mică. Ornamentele, ritmul capricios, factura instrumentală completează atributele expuse mai sus, care apar chiar din primele măsuri ale introducerii orchestrale (ex. 8).

Melodia va fi reluată în paginile următoare în registrul superior, și tratată după principiul variațiunilor improvizatorice (ex. 9).

Interesant este faptul că intervalica, puțin obișnuită, ce decurge din folosirea modurilor, nu se rezumă numai la partea orchestrală, ci trece și în partida vocală, bunăoară în corul tinerelor fete (ex. 10).

Astfel, Enescu exersează în tentativele sale de operă procedee proprii muzicii populare românești, ridicate la mare înălțime mai tîrziu, în *Oedip*. Dată, fiind apariția în *Lotusul albastru* a unor mlădițe intonaționale caracteristice stilului enescian de maturitate, semnificația sa este demnă de reținut, în pofida faptului că tema I-a nemulțumit pe autor și, în consecință, a părăsit-o.

După atîtea așteptări, după atîtea proiecte ce nu l-au satisfăcut, neridicîndu-se nici pe departe la înălțimea exigențelor și concepțiilor sale, Enescu avea toate motivele să se descurajeze, să se resemneze, să întoarcă spatele operei. Așadar, Enescu nu s-a lăsat ademenit de subiecte aureolate, de „plictiseala succesului ce fascinează pe inoportuni", ci a „revenit la proiectele mai puțin ambițioase" ; compune muzică simfonică și de cameră. . .

Ar fi greșit să se creadă că Enescu și-a trădat vocația și interesul pentru operă. Nici măcar o clipă. Nu mai compune pe librete puerile, nu se mai lasă furat de subiecte fosforescente. Dar simte în ființa sa o enormă disponibilitate lirică ce se cerea imperios finalizată. Apoi, André Messager, într-un elogiu nedisimulat după interpretarea *Dixtuorului*, îl sfătuiește să scrie o operă. . . Concomitent, Enescu caută cu înfrigurare pretextul literar care să-l înflăcăreze, să-l oblige la reluarea într-o nouă fază a vechilor și veșnic noilor preocupări lirice. Enescu niciodată n-a stat inactiv, era frămîntat de întrebări, se agita necurmat, asemenea marilor artiști, urmărind cărți, interesîndu-se de spectacolele teatrale. . .

Și astfel se declanșează miracolul : într-o zi, la Comedia Franceză, asistă la spectacolul tragediei sofocliene *Oedip Rege*. Magistrala interpretare a lui Mounet-Sully i-a dezvăluit aspecte necunoscute ale tragediei antice. Din acel moment a simțit o atracție irezistibilă spre Oedip, spre eroul antic, spre subiectul universal înzestrat cu multiple rezonanțe contemporane. Enescu părăsește sala Comediei Franceze halucinat, posedat de o idee fixă : să compună *Oedip !*

După zile și ani de febrile căutări, pe bolta cerească se ivise astrul, se proiectase acea temă mirifică cu ample rezonanțe, care-i înaripează fantezia și-i satisface exigențele, privind natura dramatică și umană a ceea ce înțelegea el că trebuie să fie lucrarea cardinală a întregii sale existențe creatoare.

Scanned with OKEN Scanner

ENESCU DESCOPERĂ OEDIP-UL

„Impresia a fost atît de puternică
şi hotărîtoare, încît m-am decis..."

ENESCU

Revelaţia Oedip-ului Enescu o datorează lui Mounet-Sully

Împrejurarea în care izbucneşte scînteia compunerii operei în conştiinţa creatorului are repercusiuni nemijlocite asupra însăşi valorii sale artistice. De intensitatea flăcării depinde lumina şi căldura creaţiei ce se plămădeşte.

Din infinita gamă a împrejurărilor declanşatoare de idei se detaşează cele legate de impresiile produse, fie de fenomenele naturii, fie de lectura sau vizionarea unui spectacol. Ideea *Olandezului zburător* s-a născut dintr-o călătorie pe mare, Wagner fiind puternic impresionat de zgomotul furtunii, de forţa valurilor. Frumuseţea oceanelor şi tainele adîncurilor l-au animat pe Rimski-Korsakov în opera *Sadko*. Mozart va scrie *Flautul fermecat* la propunerea libretistului Schikaneder, iar Prokofiev se opreşte asupra subiectului *Dragostea celor trei portocale,* în urma lecturii piesei lui Carlo Gozzi. Aceeaşi cale o parcurge şi Richard Strauss în compunerea *Salomeei,* citeşte întîi piesa lui Oscar Wilde, apoi o urmăreşte în spectacol dramatic. Alban Berg face cunoştinţă cu canavaua literară a primei sale opere *Wozzek,* asistînd la spectacolul dramatic cu piesa lui G. Büchner. Giaccomo Puccini se hotărăşte să scrie opera *Tosca,* în urma efectului ce-l are asupra sa jocul actriţei Sarah Bernard, în piesa cu acelaşi nume de Sardou. În sfîrşit, George Enescu se opreşte asupra tragediei *Oedip,* de Sofocle, răscolit şi copleşit de interpretarea lui Mounet-Sully.

În anul [1] cînd Enescu l-a cunoscut, renumitul tragedian avea o experienţă actoricească apreciabilă. Însuşi rolul titular din tragedia sofocliană

[1] Nu sîntem convinşi că Enescu l-a văzut pe Mounet-Sully jucînd *Oedip Rege* în anul 1910, aşa cum se ştie în prezent. Înclinăm să credem că Enescu a asistat la spectacol în 1909, sau mai devreme, deoarece prima schiţă la *Oedip* datează din prima zi a anului 1910. Potrivit părerii lui Edmond Fleg, aşa cum ne-o atestă D. Tecucianu în interviul publicat în „Renaşterea noastră" din 27 martie 1936, Enescu a asistat la spectacolul interpretat de Mounet-Sully cînd avea douăzeci şi cinci de ani, adică în 1906. Menţionăm că în cele spuse de Edmond Fleg există o oarecare aproximaţie.

îl avea înscris în repertoriu de mai bine de două decenii, din 1888. Presupunem că Enescu are ocazia să aprecieze talentul şi măiestria lui Mounet-Sully, din luna mai 1909, cînd ambii îşi dau concursul la serata organizată la Opera Mare din Paris, pentru ridicarea unui monument Beethoven în capitala Franţei. N-ar fi exclus ca tocmai de la această serată Enescu să dorească să-i cunoască mai bine dimensiunile artei interpretative şi, în consecinţă, să meargă la Comedia Franceză, unde va avea revelaţia compunerii operei *Oedip*.

„Am descoperit pe Oedip — mărturisea Enescu într-un interviu acordat ziarului «Rampa» din 29 februarie 1936 — văzînd o dată pe Mounet-Sully jucînd acest rol. Impresia a fost atît de puternică şi de hotărîtoare, încît m-am decis...“ Revelaţia lui *Oedip* a primit-o de la Mounet-Sully sau de la însăşi tragedia lui Sofocle ? Şi ce anume l-a impresionat în jocul marelui actor ? La aceste legitime întrebări, aflăm răspunsul în *Amintirile* lui Enescu [1] : l-a impresionat în primul rînd vocea tragedianului şi momentul culminant al tragediei, scena autopedepsirii. „Vocea lui, vocea aceea sonoră şi flexibilă care lansa frazele ca şi cînd ar fi fost un cîntec, şi versurile ca pe o melodie, vocea aceasta va răsuna în memoria mea pînă în ultima mea zi...“ Iar ceva mai departe citim : „În momentul în care Oedip îşi sparge ochii, Mounet-Sully realiza un miracol. Obrazul lui, aşa de frumos de obicei, devenea progresiv hidos, aproape animalic. Nu vorbesc de sîngele care curgea pe obrajii lui, ci de trăsăturile feţei însăşi, pe care durerea le deforma. Cît despre strigătul care izbucnea din această mască înspăimîntătoare, l-am notat în partitura mea...“

Factorii muzical-dramatici s-au impus în determinarea hotărîrii de a compune

Descifrăm în contextul acestor relatări impresia enesciană de natură muzicală şi dramatică, în ultimă instanţă, de natură afectivă. L-a răscolit profund pe Enescu muzicalitatea vocii şi fiorul dramatic al declamaţiei asociate în conştiinţa sa creatoare cu fluiditatea alertă a discursului muzical. Arta lui Mounet-Sully i-a oferit contururile expresive şi arhitecturale ale viitoarei sale compoziţii, învăluite, deocamdată, într-o mantie ceţoasă, ce se cerea dezvăluită, identificată şi transmisă prin intermediul notelor muzicale.

Parafrazîndu-l pe Nietzsche, care afirmă că tragedia greacă s-a născut din spiritul muzicii, putem spune că *Oedip*-ul enescian s-a născut din muzicalitatea tragediei, reliefată de Mounet-Sully, din recitarea fără inflexiune melodică, denumită *paracataloge* — acea formă de interpretare aflată între cînt şi declamaţie.

Considerentele de ordin muzical au fost dublate apoi de altele, de factură exclusiv plastică, datorate transfigurării chipului, trăsăturilor feţei marelui tragedian. Nu-l afectează atît sîngele ce se prelinge pe obrajii săi, element dramatic exterior, cît expresia durerii, emanată de întreaga sa fiinţă. În acest chip, Oedip, prin Mounet-Sully, face să tresară în inima muzicianului, avid după un subiect, nebuloase latente şi definite chemări. Atracţia era într-atît de puternică, încît nu-i îngăduia să treacă la analize, să facă

[1] Bernard Gavoty, *Op. cit.*, p. 131.

Scanned with OKEN Scanner

investigații. Spontaneitatea afectivă, în acest stadiu primar, predomină asupra laturii raționale.

Alta va fi calea alegerii aceleiași teme de către Igor Stravinski. În *Cronica vieții mele* arată că, ajunge la *Oedip* mînat de intenția compunerii unei lucrări vocal-instrumentale de proporții ample, operă sau oratoriu, pe un subiect cunoscut, permițîndu-și astfel să-și concentreze întreaga atenție asupra muzicii și nu asupra acțiunii.

Enescu trecea la compunerea operei sale fiind pătruns de tema oedipiană, pe cînd Stravinski, mai rece, utilizează aceeași temă pentru că era cunoscută, așadar, drept pretext pentru atingerea țelurilor sale. Dacă Stravinski își cunoștea intențiile muzicale cînd se oprește la *Oedip,* Enescu abia le intuiește, urmînd să parcurgă o adevărată golgotă, pînă ca ele să se cristalizeze și să se definitiveze. La Stravinski, alegîndu-și *Oedip,* procesul de creație este ca și parcurs, pe cînd la Enescu, abia începe.

De la impresia de moment, furnizată de arta tragedianului francez, Enescu trece la meditarea asupra piesei lui Sofocle, la cîntărirea posibilităților, la alegerea căilor de realizare care nu o dată îl pun pe gînduri. „M-a impresionat mai mult Mounet-Sully, prodigiosul tragedian, decît Sofocle. Eșiam tocmai de la Comedia Franceză, unde primisem o lovitură de trăznet... Chibzuind însă pe îndelete, asupra întreprinderii ce mă îmbie, am fost cuprins de groază ; a ataca un astfel de subiect era o adevărată nebunie..." [1].

Amintirea grandiosului erou lovit de forța oarbă a destinului nu-l mai slăbește. Dimpotrivă, ea determină un tainic proces de conștiință, de transfigurare treptată, ce se va accentua în cursul anilor, pînă va căpăta silueta abruptă, aspră și măreață a formelor muzicale definitive.

Atracția lui Enescu spre *Oedip* se accentuează direct proporțional cu adîncirea sensului filozofic, al sferei de idei incluse în piesă. Pe măsură ce discerne liniile sale, Enescu se identifică cu suferința eroului antic, îi descoperă rezonanțele contemporane, devine entuziasmat de forța prometeică ce iradiază din sufletul lui Oedip, aflat veșnic în căutarea adevărului. În Oedip, Enescu găsește o parte din ființa sa, din demnitatea sa neîntinată de asperități, din ascensiunea sa spre cunoaștere, spre eternitate, din ținuta sa morală veșnic neînduplecată, din spiritul frățesc emanat atît din ideile creației, cît și din pilduitoarea sa conduită civică. Identificarea enesciană cu Oedip îi sporește tentația și-i amplifică hotărîrea, Nici Wagner nu trece la scrierea operei *Tristan și Isolda,* deși reținuse sugestia literatului Carl Richter, decît atunci cînd găsește o corelație directă între fabulă și ideile schopenhaueriene, între dragostea sa neîmpărtășită pentru Mathilde Wesendonck și eroii viitoarei sale opere.

În căutarea libretului

Bineînțeles, pentru transpunerea în viață a acestui nou proiect, Enescu avea nevoie de un libretist care să adapteze tragedia specificului operei și totodată să dea curs concepției și cerințelor sale despre drama muzicală, în

[1] „Adevărul", 12 martie 1936, „Oedipe de George Enescu la Opera din Paris".

general, și despre viitoarea operă *Oedip*, în special. Va găsi oare Enescu un asemenea libretist ? Acest proiect nu va avea și el soarta „lotușilor albaștri" ? Iată întrebări chinuitoare care-i mistuiau gîndurile, care-l preocupau neîncetat.

Experiența creării celor mai valoroase opere ale literaturii muzicale universale, precum și propria experiență de pînă atunci în operă adeveresc valabilitatea asertorică a ideilor lui Enescu, care consideră, în colaborarea dintre compozitor și libretist, primatul muzicianului. Lui trebuie să-i aparțină primele contururi ale schițelor viitoarei opere, și apoi, întregul proces al creației se va face pe baza recomandărilor și dezideratelor compozitorului.

Acest aspect al colaborării s-a desfășurat întocmai, libretistul Edmond Fleg, cunoscut de Enescu prin intermediul criticului muzical Pierre Lalo, a răspuns cerințelor enesciene cu promptitudine, făcîndu-l pe compozitor să-și exprime, la capătul drumului, admirația pentru acel care-i va deveni nu numai colaborator, dar și prieten. Edmond Fleg era într-adevăr libretistul căutat, era, ca să spunem așa, a doua descoperire capitală în drumul creației oedipiene.

Edmond Fleg, „unul din marii gînditori ai lumii", cum îl va numi Enescu, era în anul 1910 autor dramatic recunoscut, jucat pe scenele pariziene. Experiența teatrală, cultura elenistică impresionantă și pe deasupra sensibilitatea muzicală, factor esențial în elaborarea libretului ce trebuia să respecte legile specifice dramaturgiei muzicale, au justificat alegerea lui Enescu. Mai trebuie adăugat că, în același an, Edmond Fleg colaborează cu compozitorul elvețian Ernst Bloch la *Macbeth*, după Shakespeare, iar apoi va scrie un libret pentru Roland Manuel, pe tema *Jeanne d'Arc*.

Propunerea *Oedip*-ului i s-a părut ispititoare, dar înaintea pronunțării acordului deplin, Edmond Fleg dorește să mediteze, să se edifice temeinic asupra potențelor dramatice ce puteau fi valorificate. Aceasta s-a petrecut în primele luni ale anului 1910, mărturie ne stă o scrisoare a lui Enescu expediată lui Edmond Fleg la 28 martie, de la Dorohoi, în care-și exprimă regretul că nu va asista la premiera piesei, bănuim, *La Bête*.

Probabil, în discuțiile purtate, Enescu i-a împărtășit interlocutorului Edmond Fleg ideile sale privitoare la natura operei și structura libretului. De asemenea, este de presupus că au schimbat impresii, păreri despre rolul muzicii în dramă, caractere, personaje și poate s-au referit la evoluția operei, la creația lui Wagner și a lui Debussy. Ipotezele noastre, deocamdată, nu pot fi certitudini, deoarece nu cunoaștem discuțiile și corespondența purtată între anii 1910—1931, perioadă care cuprinde, de fapt, însăși colaborarea lor [1]. Ceea ce știm însă cu siguranță, este că Enescu era deosebit de sever cu sine însuși, că pînă la *Oedip* abandonase nu mai puțin de opt proiecte și librete, că își făurise o concepție proprie despre operă, nu numai din audiția și vizionarea producțiilor muzicale lirice, dar și din experiența sa personală. Nemulțumirea sa față de încercările de tinerețe nu acreditează, în fond, o solidă concepție despre natura și legile nescrise ale operei ?

[1] În posesia Muzeului „George Enescu" se află șase scrisori adresate de Enescu libretistului său. Din păcate, nu datează din anii de efectivă colaborare, adică 1910—1925. Bănuim că celelalte scrisori există în posesia familiei Edmond Fleg.

Scanned with OKEN Scanner

Complexă şi definită, optica enesciană viza un libret axat pe o idee universală şi profund umană, un libret sobru şi, în acelaşi timp, generos, bogat în idei, susceptibil să genereze aluzii, reflexii şi sinteze. Acest lucru rezultă din răspunsul dat de Enescu la întrebarea „ce intenţionaţi să scrieţi ?“ adresată de V. Candiano în aprilie 1921 [1] „... O simfonie nouă, a patra, şi o dramă muzicală pe subiectul lui Oedip. Libretul va fi forma clasică a tragediei iar nicidecum vreo modernizare şi alterare cum s-au făcut în ultimul timp...“

Apelăm tot la cuvintele lui Enescu, pentru identificarea poziţiei sale faţă de libret, chiar dacă au fost rostite ulterior colaborării. Reprezentînd crezul său artistic, ele s-au sedimentat în decursul anilor şi, în consecinţă, Enescu le avea deja cristalizate în faza pregătitoare, conceptuală a lui Oedip, deşi poate nu în acelaşi fel formulate.

„Experienţa mea de auditor — mărturisea Enescu în anul 1945 [2] — îmi dovedeşte că operele cele mai trainice sînt acelea cu un subiect interesant, cu o acţiune animată, într-un cuvînt, acelea în care plictiseala a fost izgonită.“

Enescu avea oroare de orice banalitate, de orice stagnare. Libretului i se pretinde dinamicitate, varietate, noutate şi, de ce nu, atractivitate în desfăşurarea acţiunii. Cam aceleaşi deziderate le formulează şi în rîndurile trimise revistei „Le Courier Musical“ din Paris, care, în luna aprilie 1923, efectuează o anchetă asupra crizei formelor în teatrul liric. Stilul simfonic în teatru, după părerea muzicianului nostru „... trebuie să rămînă în strînsă corelaţie cu libretul ; singurele, acele opere rămîn durabile, care sînt construite pe un libret bun şi al căror stil comportă un interes susţinut...“ Iar mai departe : „... Trebuie geniul lui Wagner spre a-i face pe unii să treacă peste libretele lor. *Don Juan* va rămîne, pentru că partitura şi libretul se întrec în frumuseţe. *Salomeea* de Strauss este un model de fuziune estetică a unei acţiuni mişcătoare şi a unei muzici simfonice.“

Înarmat cu asemenea cerinţe, cunoscînd arsenalul poetic al genului liric, Edmond Fleg s-a concentrat asupra temei oedipiene, scriind libretul operei chiar în acelaşi an, 1910, după cum rezultă din textul integral publicat, douăzeci şi şase de ani mai tîrziu, la Editura Calmann-Lévy din Paris. Desigur, s-a tipărit forma finită acceptată de Enescu. Or, se ştie că, după ce l-a citit în prima variantă, compozitorul a obiectat asupra dimensiunilor libretului, gîndit pentru a se juca în două seri consecutive, deci o operă în două părţi, recomandînd lui Edmond Fleg să se ferească de tragedia fluviu. „În ceea ce mă priveşte — spunea Enescu — întrezăresc ceva concentrat, care să fie totuşi foarte liric.“

„... Înainte de a definitiva problema muzicii, trebuie *să mă ocup de libret* (s. n.). Încă o dată, lungimea sa mă înspăimînta şi eu nu mă sim-

---

[1] V. Candiano, „Din lumea artistică. Maestrul Enescu vorbeşte ziarului «Isbînda» despre lucrările sale viitoare, „Isbînda ilustrată“, supliment, Bucureşti, 11 aprilie 1921.

[2] V. Cristian, „Un geniu autentic al artei româneşti, George Enescu“, „Femeia şi Căminul“, 6 mai 1945 ; vezi şi *George Enescu*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti, 1964, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

ţeam prea aproape de geniul lui Wagner, pentru a umple cu muzică o acţiune mult prea statică." [1]

Citatul de mai sus vorbeşte, fără putinţă de tăgadă, despre contribuţia lui Enescu în procesul creării libretului ; el a influenţat activ procesul creaţiei, nelăsîndu-se ademenit de lungimi, netolerînd lîncezeala, caracterul static al acţiunii. Recurgînd la afirmaţia lui Lucian Voiculescu, Enescu voia ca libretul să fie „... concentrat, unitar, despuiat de orice artificii, succint dar clar şi mai ales poetic." [2]

Definitivarea libretului a decurs lent, din cauza împrejurărilor pricinuite de izbucnirea primei conflagraţii mondiale, care desparte pe libretist de compozitor. Abia după război, după ce se scurseseră mai bine de zece ani, cei doi colaboratori se reîntîlnesc şi reiau munca întreruptă de vicisitudinile vremii. În acest timp, Edmond Fleg reflectează îndelung asupra observaţiilor făcute cu tact şi subtilitate, şi reface proiectul iniţial. Să dăm cuvîntul şi de data aceasta lui Enescu.

„Îmi propune o dramă în patru părţi — un prolog, două acte şi un epilog — corespunzînd naşterii, tinereţii, maturităţii şi morţii lui Oedip. Eu mă adîncesc în manuscris şi ies cucerit. Textul era magnific. Abia îndrăznii să-i sugerez colaboratorului meu cîteva retuşări de detaliu. De comun acord, noi suprimăm cîteva aluzii crude la dragostea incestuoasă a lui Oedip pentru locasta." [3]

Acesta a fost, pe scurt, istoricul colaborării dintre compozitor şi libretist. Detaliile vor fi cunoscute abia după cercetarea scrupuloasă a corespondenţei lor, care, repetăm, a existat. Mulţumindu-ne cu pilonii de bază, care sînt identificaţi, urmează să pornim mai departe, intrînd ceva mai adînc în izvorul operei, în esenţa tragediei oedipiene, iar apoi în însăşi creaţia libretistului.

Semnificaţia mitului Oedip

Sursa literară ce serveşte opera lui Enescu şi Fleg este tragedia sofocliană. Dintre cele şapte tragedii care s-au păstrat de la Sofocle (din totalul de 123 de tragedii, după cum ne transmit învăţaţii alexandrini), ciclul despre Oedip este considerat unul dintre cele mai înalte culmi ale teatrului antic. Polemon îl denumeşte pe Sofocle „Homer al tragediei". Sofocle umanizează tragedia, la fel cum Socrate umanizează filozofia, coborînd-o, din sferele cereşti, pe pămînt.

Asupra temeliilor tragediei sofocliene şi-a pus amprenta mitologia, adică acea formă a reflectării vieţii prin care, în ultimă instanţă, poporul îşi creează ideile şi concepţiile după modalitatea sa proprie de trai. Suferinţa conectează adeseori liniile mitologiei, ducînd ireversibil spre acuzarea ne-

---

[1] Bernard Gavoty, *Op. cit.*, p. 133.

[2] Lucian Voiculescu, *George Enescu şi opera sa Oedip*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, p. 191.

[3] Bérnard Gavoty, *Op. cit.*, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

dreptăților care provoacă pieirea eroilor săi. Marele prieten al umanității, Prometeu — „cel mai nobil sfînt și martir din calendarul filozofic", după Marx [1] — care, fără voia lui Zeus, a dat muritorilor focul, condiția primară a oricărei prosperități, a fost osîndit, legat de o stîncă a Caucazului, spre a fi devorat de vulturi ; Oedip, pentru marea sa înțelepciune, care l-a făcut să dezlege enigma Sfinxului, venind astfel în ajutorul Tebei terorizate de fiară, a intrat într-un vîrtej de nelegiuiri prezise de zei. Tragismul mitologiei antice se răsfrînge în minunatele pagini ale cîntului XXIV din *Iliada*, în care vibrează fibrele conștiinței vremelniciei și precarității vieții, precum și a altor pagini din nemuritoarele creații ale gînditorilor greci. În *Medeea* se afirmă „... că nici un muritor nu-i fericit". Aceeași idee o identificăm și în *Alcesta* — „... viața nu-i în adevăr viață, ci durere". În asemenea pagini, tragismului i se conferă o notă pesimistă. Durerea și suferința au ridicat voințele umane la biruirea asperităților, la înlăturarea ignoranței.

Tragicii atenieni au privit cu curaj în lucrările lor abisul durerii umane, generat de concepția că viața pilduitoare poate fi distrusă în orice clipă, printr-un simplu capriciu al întîmplării sau prin hotărîrea destinului. În acest caz, destinul este sinonim cu ignoranța, considerată de către Marx, în acest stadiu al evoluției societății, ca fiind identică cu necunoașterea, cu imposibilitatea explicării fenomenelor naturii și societății umane.

În pofida echilibrului armonios al elementelor structurale, tragedia lui Sofocle este mai complexă, din punct de vedere psihologic, decît cea a lui Eschil. Introducerea peripeției la Sofocle, a factorului întîmplător care apare în ascensiunea liniei dramatice, menită să abată acțiunea de la matca sa, să creeze iluzia deznodămîntului fericit și evitarea declanșării catastrofei, conferă întregului ansamblu tragic un plus de veridicitate, un caracter mai apropiat vieții însăși.

Forța evenimentului tragic este invers proporțională cu contrastul prosperității și siguranței încrezătoare a eroului, pe de o parte, și repeziciunea și violența loviturii, pe de alta. În această direcție, atitudinea tragicilor diferă în tratarea divinității și forței care condamnă viețile oamenilor. Eschil arată că oamenii nu sînt de loc liberi în acțiunile întreprinse, deoarece, adeseori, fără să-și dea seama, după sforțăr infinite, ajung la efectul contrar celui propus, întrucît sînt dirijați de o putere superioară. Acesta este destinul orb, recomandat ca dreptate divină. Prin decrete eterne, blestemul pentru un păcat se repercutează de-a lungul generațiilor. Sofocle merge mai departe, umanizează chipurile zeilor. La fel ca și Eschil, nu-i detașează de realitate, nu-i consideră factori transcendenți. Zeii sînt expresia simbolică a legilor inerente lumii, iar supunerea în fața lor este supunerea în fața legilor diriguitoare. Potrivit lui Sofocle, oamenii nu-s decît niște umbre zadarnice în mîna soartei, martirizați, fericirea lor fiind cu totul precară. Se întîlnesc însă și momente diametral opuse, cînd Sofocle înclină spre alte prisme ; deși jucării, oamenii sînt înzestrați cu caractere tenace, pasibili de lucide reflecții pe tema justeții acțiunilor zeiești. Se mai observă la Sofocle o divizare a forțelor oculte, între zei și destin. Nu numai soarta oamenilor este

[1] Marx, Engels, *Despre artă și literatură*, București, E.S.P.L.A., 1953, p. 204.

Scanned with OKEN Scanner

dinainte scrisă, ci și cea a zeilor. Din nou se remarcă constatarea că zeii sînt zămisliți după asemănarea muritorilor, despre care, în ultima replică din *Oedip Rege*, corul spune :

„Și nu ferici pe nimeni, pînă ce omul acela
N-a trecut de pragul vieții făr-a pătimi vreun rău".

Umanismul tragediei lui Sofocle

Sofocle, spre deosebire de Eschil, chiar dacă recunoaște fără echivoc puterea oarbă a zeilor, situează, în centrul tragediilor sale, *omul* cu lumea lui, înzestrat cu o voință uriașă, căutînd sîmburele conștient în acțiunile și faptele sale. Demnitatea umană impune eroilor tragediei, liberelor individualități ale lui Sofocle să se afirme în încleștarea inegală cu zeii, să nu renunțe la idealurile lor. Dacă teama față de zei este un aspect al lucrărilor sofocliene, latura cealaltă o reprezintă încrederea nețărmurită în forțele omului. Aceste două coordonate fundamentale, ce vor dinamiza însuși rostul acțiunii, se desprind din *Oedip*, cea mai densă tragedie, incomparabilă prin durerea și încrederea ce o degajează.

Aceste aspecte l-au însuflețit pe Enescu, deoarece reprezentau momentul forte al mesajului, reliefat și accentuat în partitură. Cu măiestria care-l prevestește pe Shakespeare, Sofocle redă drama sufletească a lui Oedip, a unuia dintre cei mai înzestrați și mai bine intenționați oameni, care, dintr-o dată, se vede ticălos, distrus de implacabilul destin. Din înălțimea gloriei, măreției și demnității, cade fulgerător sub lovitura ursitei.

Omul, la Sofocle, nu este conceput ca zeii, el nu-i înzestrat cu o voință oarbă, ci cu o voință lucidă, de nezdrucinat. Și această voință este subordonată unor țeluri nobile, ce afectează viața cetății, a colectivității. Oedip acționează voluntar, în interiorul său fierbe, aidoma lavei unui vulcan, atunci cînd se vede încolțit de obscuritate. Trepidația creatoare desfășurată în mișcare concentrică animă consensul acțiunii din *Oedip* printr-o intrigă clară, puternic luminată, dusă în spiritul afirmării omului. Elocventa mărturie a acestei nobile idei o reprezintă celebra frază a corului din *Antigona :*

„Multe minunății sînt în lume, dar dintre toate cea mai mare minunăție este omul".

Aristotel socotește *Oedip* drept capodoperă a tragediei, deoarece cuprinde „resorturile îngrozitoare ale tragediilor lui Eschil, dezvoltări de caractere și pasiuni ambițioase la Sofocle și patetismul emoțional la Euripide". Sofocle vorbește în *Oedip* despre măreția omului, deși nu ignorează posibilitățile sale mărginite și complexa sa viață, plină de neprevăzute contradicții. Adeseori, se manifestă un dezacord între intenția subiectivă a planurilor omenești și sensul realizării lor obiective. Acțiunile conștiente ale omului iau o turnură diametral opusă, comparativ cu intenția inițială. Intențiile sînt bune, dar realizările lor sînt fapte nelegiuite.

Scanned with OKEN Scanner

„Astfel, dacă Euripide este poetul omeneștii slăbiciuni — afirmă D. M. Pippidi [1] — Sofocle este poetul măreției pe care nenorocirea n-o poate frînge. Eroii săi sînt suflete tari, robite unei singure porniri. Deplina dăruire, tăria de sentiment, mărinimia pe care nimic n-o abate — iată esența poeziei lui. „Această poezie este tristă. Dar contemplarea suferinței nu înseamnă întotdeauna disperare. Omul, în ființa, cu noblețea și bărbăția sa, poate găsi alinare împotriva sorții. După cum așa de frumos spune V. Pîrvan în *Anaxandros* : „... sînt oameni cari, triști și fricoși, așteaptă să vină moartea, și sînt oameni cari, hotărîți și senini, merg împotriva morții. Cei ce așteaptă stau pe același loc, în același gînd, și găsesc viața goală. Dar cei ce merg, străbat viața, văd mereu țărmuri noi și doresc puternic ca zeii. Și moartea e, pentru cei ce așteaptă, ultima oboseală a vieții ; dar pentru cei ce merg, ultima dorință a vieții."

Deși situează omul în centrul pieselor sale, Sofocle nu depășește sfera mitologică a tragediei antice. În *Oedip*, preia concepția mitologică prin care Laios este condamnat de zei, iar pedeapsa se răsfrînge asupra descendenților, respectiv asupra lui Oedip. Această latură, omului contemporan i se pare neverosimilă, îndepărtată, nefirească. În schimb, îi este aproape și manifestă deplină compasiune pentru soarta cumplită și tragedia vieții lui Oedip. Înțelege lupta lui titanică, îngrozitoarea judecată asupra sa însăși și dîrzenia prometeică manifestată în momente cruciale. Sofocle a proslăvit în Oedip pe reprezentantul demn al epocii lui Pericle, puterea inteligenței umane, pe dezlegătorul enigmei Sfinxului, a acelor întrebări tainice pe care natura obscură le pune oamenilor. Oedip este un om mărinimos și curat, îngrozit, din adîncul inimii, de omucidere și incest.

Sofocle înfățișează în *Oedip* tema responsabilității individuale ; figura omului dominat de pasiunea adevărului, pus în slujba concetățenilor, în slujba prosperității umane. Evenimentele din *Oedip* se succed sub semnul unor clarificări de conștiință ; individul aspiră la interiorizarea perfectă : domnia cugetului, care-i permite asimilarea suferinței. Astfel, suferința răspunderii înnobilează, permite eroului o cunoaștere mai profundă a vieții, ajutîndu-l să izbăvească de rele colectivitatea ; eroismul conștiinței individuale stă la temelia răspunderii colective.

„Cu deosebită pregnanță — scrie Liviu Rusu în documentatul său studiu asupra tragicilor greci [2] — apare la Sofocle raportul dintre individ și colectivitate. Eroii animați de un individualism cras, de porniri egoiste, ca Aios, Creon, Clitemnestra, Egist, sînt în *hibris* și sînt înfrînți iremediabil. În schimb, avem cealaltă galerie de eroi, eroii pozitivi care înțeleg să se lupte pentru cauza colectivității și care, chiar cînd sînt învinși, duc la izbîndă cauza comună. Antigona este înfrîntă ca persoană, dar înfrîngerea ei determină și înfrîngerea despotului, scăpînd cetatea de tiranie. Oedip, în prima dramă, este și el înfrînt, însă tot în serviciul comunității, iar rezultatul este scăparea cetății de răul care bîntuie în sînul ei. Electra ajunge victorioasă, iar victoria ei aduce și victoria cetății."

---

[1] D. M. Pippidi, *Tragicii greci — Antologie*, București, E.S.P.L.A., 1958, Introducere, pp. 35—36.

[2] Liviu Rusu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, București, 1961, Editura tineretului, pp. 249—250.

Scanned with OKEN Scanner

Conflictul om-destin, chiar dacă nu beneficiază în tragedia antică de o rezolvare deplină, are darul de a sădi în conştiinţele spectatorilor scepticism faţă de justeţea acţiunilor supreme, de a determina o aderenţă totală de partea eroului, care suferă, luptă, neconformîndu-se orînduielilor inumane. Astfel, omul se impune în toată splendoarea demnităţii, atitudinea sa neclintită iradiază încredere, speranţă şi optimism. Este tocmai ceea ce l-a atras pe Enescu, ceea ce l-a făcut să se identifice cu eroul titular al tragediei lui Sofocle.

Permanentul interes al compozitorilor faţă de tragediile lui Sofocle

În decursul veacurilor, tragediile lui Sofocle din ciclul Oedip au suscitat un viu interes din partea literaţilor, dramaturgilor, muzicienilor şi pictorilor, unii preluîndu-le într-un mod personal, modificînd pasaje, fapte, şi chiar sensul acţiunii. Ar fi o divagaţie prea extinsă pentru noi, dacă am încerca o incursiune în acest capitol de natură pur literară. Cu atît mai mult, cu cît acest ţel şi l-a propus, reuşind în măsură apreciabilă, Lucian Voiculescu, în lucrarea sa de pionierat în muzicologia noastră, privind creaţia enesciană, intitulată *George Enescu şi opera sa Oedip*.

Nu putem trece cu vederea însă unele aspecte ale prelucrării tragediei oedipiene întîlnite la Voltaire, Joséphin Péladan şi Hugo von Hofmannsthal, deoarece influenţează sursa literară a *Oedip*-ului enescian.

În *Oedip*-ul său (1718), Voltaire, la fel ca şi Corneille, plăteşte tribut viziunii tragice a vremii, a acelor actori povăţuitori, „mici maeştri şi mari seniori", introducînd o linie amoroasă în ţesătura intrigii, complet deplasată, nelalocul ei.

Ceea ce reţine atenţia în piesa lui Voltaire este tratarea nouă a atitudinii lui Oedip faţă de zei. Dacă Sofocle evită discutarea dreptăţii zeilor, Voltaire, adept al raţionalismului, se încumetă s-o facă, punîndu-i într-o postură de supuşi ai unei voinţe superioare. Oedip-ul voltairian este un protestatar ; acuză zeii, socoteşte ignoranţi pe interpreţii lor, îşi declară nevinovăţia.

„Impitoyables dieux ! Mes crimes sont les vôtres,
Et vous m'en punissez !"

sau mai departe :

„J'ai fait rougir les dieux
qui m'ont forcé au crime !"

În 1903, Joséphin Péladan transpune în acţiune faptele narate la Sofocle, premergătoare procesului trepidant al căutării adevărului. Aceeaşi formulă este adoptată de Hugo von Hofmannsthal care, la cererea regizorului Max Reinhardt, scrie, în 1905, un *Oedip*, unde sînt înscenate faptele ce preced căsătoria lui Oedip cu Iocasta şi domnia lui Oedip în Teba. Cît priveşte inversiunile de fond, ele se datorează concepţiei acestor doi autori care atribuie fărădelegile lui Oedip fatalităţii sale interioare şi nu destinului implacabil.

Scanned with OKEN Scanner

În muzică, subiectul lui *Oedip* a exercitat atracție asupra unor compozitori ca : Andreas Gabrieli, ce compune coruri pentru tragedia *Oedip Rege*, în 1585, și Henry Purcell, care scrie o operă cu același titlu, în 1692. În secolul al XVIII-lea îl abordează Georg Gebel, în 1751, și Antonio Sacchini, în 1787, în *Oedip la Colona*. În secolul următor, F. Mendelssohn-Bartholdy scrie muzica la spectacolul dramatic *Oedip la Colona ;* apare și o operă de Ed. Lassen (1874), compozitor danez.

În secolul nostru, în afara lui Enescu, au scris opere pe subiectul antic Oedip, Ruggiero Leoncavallo, *Re Epido* (1920) și Igor Stravinski, *Oedipus Rex* (1927). Între aceste lucrări și *Oedip*-ul enescian nu se poate face nici o legătură, în afara izvorului dramatic comun. Aceasta nu înseamnă că Enescu nu le-a putut cunoaște. Muzica, viziunea sa sînt absolut personale. Așa că, în această direcție, nu avem de făcut sondaje. Unele paralele vor fi făcute între Enescu și Stravinski. Mai reale și demne de menționat ni se par legăturile nemijlocite dintre Enescu și idolii săi întru compoziție, Wagner și Brahms, sau cu profesorii Massenet și Fauré, întîlniți într-o formă sau alta și pe terenul tragediei antice. Să ne explicăm.

Enescu s-a apropiat de problema omului în luptă cu destinul prin filiera Wagner-Brahms. Este îndeobște cunoscut că marea majoritate a dramelor muzicale wagneriene pun problema sorții omului, aducînd pe plan filozofic sensul vieții, omul și eternitatea, lumea reală și lumea ideală. Pe acest plan filozofic, reflexiv, asupra întrebărilor majore ale existenței umane, s-a întîlnit Enescu cu Wagner. Enescu a putut cunoaște înalta considerație wagneriană pentru tragedia antică și, în speță, pentru *Oedip*, prin lectura capitalei teoretizări a noii concepții asupra dramei muzicale din *Opera și drama*. Aici Wagner explică pe îndelete mitul oedipian, sensul său uman și filozofic ; totodată îl vede apt pentru tratarea muzicală !

În acest cadru trebuie menționată considerația supremă față de tragedia greacă a enciclopediștilor francezi, îndeosebi a lui Diderot, care a avut un cuvînt de spus în frămîntata istorie a operei, orientînd-o pe făgașul redării adevărului dramatic. Oare Orfeu, Euridice, Alcesta, Ifigenia, Armida, eroii operelor lui Gluck, compozitor susținut cu patos de enciclopediști, nu sînt animați de același spirit nobil și umanist al antichității ? Nu sînt elocvente aceste rînduri datorate lui Romain Rolland, despre *Orfeu :* „Dar opera păstrează totuși, de la un capăt la altul, o unitate de stil, o puritate artistică și sufletească, demne de cele mai frumoase tragedii grecești și care evocă amintirea neasemuitului Oedip Rege“ [1].

De Brahms îl apropie pe Enescu adînca lui umanitate învăluită într-o ideală venerație pentru clasici, muzicieni și tragedieni. În plus, era admiratorul lumii antice, pasionîndu-l tocmai problema destinului, reflectată către sfîrșitul vieții în lucrări ca *Simfonia a IV-a în mi minor*. Prima și ultima parte (renumita passacaglia) sînt dominate de sentimentul tragic, consecință directă a lecturii tragediilor lui Sofocle. Dramatica situație a neamului omenesc cu a sa necruțătoare luptă a fost zugrăvită în „Cîntecul destinului“. Aceeași temă peremptorie a luptei omenirii și triumful ei, de

[1] Romain Rolland, *Călătorie în țara muzicii*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1964, p. 182.

Scanned with OKEN Scanner

data aceasta pe un plan mai general, a fost transpusă și în *Simfonia I*, „per aspero ad astra".

Puncte tangențiale se pot face între creația lui Fauré, respectiv *Penelopa*, în ce privește atmosfera antică, poezia elevată, lirismul nedisimulat al muzicii, și *Oedip*-ul enescian. Mai palpabilă, dar numai în privința ținutei exterioare a subiectului, ni se pare paralela între Enescu și Massenet, de la care elevul a putut prelua simțul teatral extraordinar al muzicii. Lumea operelor sale nu o dată vizează antichitatea greacă, romană sau orientală. În opera *Roma*, în cinci acte, am identificat contururile generale ale tragediei *Oedip Rege*, de Sofocle, într-o adaptare libretistică aparținînd lui Henri Cain (autorul *Lotusului albastru*). Pe scurt, subiectul este următorul : Roma este amenințată de invazia lui Hanibal. Numai o faptă miraculoasă ar mai putea salva orașul. În Forum, marele preot Lucius Cornelius caută să smulgă oracolului pricina acestei nenorociri. Orașul găzduiește un făptaș nelegiuit. O dată descoperit, cetatea va fi salvată. Vinovată este vestala Fausta, care a călcat legile sacre, iubindu-l pe Lentulus. O dată aflată taina lor, Vestala va fi judecată și sacrificată pe altarul sfînt. Jertfa este primită, Roma este izbăvită, mulțimea slăvește martiriul Vestalei.

Elementele comune dintre *Roma* și *Oedip Rege* sînt evidente : oraș amenințat de o cumplită primejdie (în *Oedip*, ciuma), poporul care solicită conducătorului salvare ; marele preot (respectiv Tiresias), interpretul forțelor supreme ; cetatea va fi mîntuită dacă se găsește făptașul nelegiuit ; căutarea, găsirea, pedepsirea. Există în partidele eroilor principali un puternic spirit de revoltă, protestatar, împotriva voinței și pretențiilor divine care calcă în picioare sensibilitatea și legile firii omenești.

Deocamdată, nu putem afirma cu siguranță dacă acest subiect l-a afectat pe Enescu într-o măsură oarecare, fie cît de mică. Ceea ce putem bănui, este că Enescu a putut cunoaște proiectul operei profesorului său, procesul scrierii datînd din aceeași epocă în care Enescu s-a oprit asupra *Oedip*-ului. Premiera operei *Roma* a avut loc în luna februarie 1912. Este o simplă coincidență ?

Scanned with OKEN Scanner

ÎNSEMNĂRI PE MARGINEA LIBRETULUI

„Am dorit să creez o tragedie de contraste lirice . . .“

EDMOND FLEG

Natura şi importanţa libretului în operă

De natura realizării libretului depinde durabilitatea sau caducitatea creaţiei lirice. Din totdeauna, libretul a constituit nodul gordian al genului muzical dramatic. S-au menţinut numai operele înzestrate cu un suport literar bine conceput, cu o acţiune judicios condusă, clară, bogată în idei şi trăiri. Prin intermediul cuvintelor, libretul asigură mobilul emoţiilor, circumstanţele care le generează, muzicii rămînîndu-i să explice sensibilitatea, intensitatea şi meandrele lor. Poetul oferă cadrul exterior, natura dispoziţiilor, mersul acţiunii ; muzicianul pătrunde în labirintul lăuntric, caută pietrele preţioase în adîncurile fiinţei omeneşti. Libretistului îi revine misiunea găsirii şi realizării unei intrigi ingenioase, mereu active, cu implicaţii în straturile superioare ale gîndirii abstracte, pe cînd compozitorului îi incumbă transpunerea acestor facturi în imagini sonore, în modalităţi expresive ce se adresează sensibilităţii. El realizează încarnarea supremă a eforturilor colaboratorului său, transformă ideea în emoţie, realizează sinteza necesară simbiozei celor două arte, componente majore ale genului lirico-dramatic — muzica şi poezia.

Specificul dramaturgiei de operă are principii imuabile, diferite de cele ale teatrului dramatic sau ale genurilor literare. De aici decurge necesitatea respectării stricte a legilor proprii operei, în complexitatea lor organică. Orice încălcare a acestor principii aduce după sine consecinţe neprevăzute : o răzbunare promptă, fără drept de apel.

Edmond Fleg era conştient de aceste particularităţi, de aceste imperative care se pretindeau circumscrise în practică. Libretistul ştia că trebuie să ofere compozitorului creionarea pregnantă a imaginilor şi a eroilor ; să asigure o ţesătură abilă a relaţiilor dintre personaje ; să reliefeze momentele cruciale, acte de generalizare în forme specifice compoziţiei muzicale, cu alte cuvinte, să ofere posibilitatea construcţiei sonore.

Scanned with OKEN Scanner

În operă se motivează absolut tot ce se petrece în partitură, drept care, libretul trebuie să țină cont de această cerință, permițînd compozitorului să răspundă tuturor întrebărilor care s-ar putea isca ; de ce cutare personaj acționează într-un anumit fel și nu într-altul ? Tocmai o asemenea îndreptățire a faptelor, a personajelor, a întîmplărilor dau posibilitatea descrierilor interioare, permițînd, la rîndul lor, o generalizare amplă și trasarea unor linii unitare în contururi arhitecturale.

Evident, se cerea asigurată în libret și introspecția acțiunii, trecerea ei firească de pe planul exterior pe cel interior, desfășurat în momente mai statice, în monologuri, arii, ariosouri și alte forme asemănătoare. Nu trebuia ignorată legea conflictului, a contrastelor, a succesiunii evenimentelor, a alternării sentimentelor, adeseori diametral opuse.

În dramaturgia muzicală, evenimentele sînt însemnate și necesare pe măsura reacției emoționale pe care o declanșează. Fiecare eveniment se justifică în operă, dacă întrunește cel puțin două condiții : este interesant, clar, suculent și dacă se înlănțuie natural cu ceea ce a fost anterior, marcînd un punct inedit în mersul intrigii. Și apoi, nu trebuie nicidecum uitată convenționalitatea operei, că eroii comunică nu prin vorbire, ci prin cîntare, că vremea reală în care se petrece acțiunea nu coincide cu cea redată în operă. Prin sentimentul timpului, care aici este muzical, în două sau trei ore, în operă se înfățișează evenimentele întîmplate în cursul unor decenii. Subiectul libretului nu se întemeiază pe desfășurarea mecanică a întîmplărilor. În el își găsesc expresia anumite idei pretabile dezvăluirii muzicale, purtătorii cărora sînt personaje concrete. De aici rezultă că natura acțiunii date, ce decurge din faptele eroilor, este determinată de sensul și temperatura acțiunii interioare, adică de structura psihologică polivalentă, bogăția lumii spirituale a principalelor personaje. Semnificația evenimentelor, în libret, trebuie să concorde întotdeauna cu semnificația și profunzimea redării muzicale a caracterelor umane ce acționează în același front sau în sensuri deosebite.

Acestor deziderate li se adaugă multe altele ce vor intra în orbita preocupărilor noastre, pe parcurs. Un lucru devenise cert : libretistul era întrucîtva favorizat de proiectul lui George Enescu, de a aborda *Oedip Rege*. Tragedia își avea intriga sa clară, bine potențată, iar eroii conturați. Și totuși, specificul operei solicita alte imperative, ceea ce făcea imposibilă transpunerea ei „ad literam" în libret de operă. În consecință, a fost necesară o adevărată re-creare artistică, izvorînd din necesități muzicale, desfășurată pe planuri diferite, vizînd ideea operei, particularitățile dramaturgiei muzicale, specificul genului ales.

Sursele sofocliene ale libretului lui Edmond Fleg

Din ciclul teban al tragediilor lui Sofocle, alcătuit din *Oedip Rege, Oedip la Colona*, și *Antigona*, Edmond Fleg a recurs la primele două, legate nemijlocit de figura eroului care-l interesa pe Enescu. Așadar, proiectul enescian inițial, acela de a aborda *Oedip Rege*, s-a modificat de la bun început, lărgindu-și apreciabil dimensiunile, atît factologice, cît și de semnificație. Conexarea dipticului *Oedip Rege* și *Oedip la Colona* își află justificarea legitimă în

mesajul care se profila în intenţiile primordiale ale compozitorului şi, implicit, ale libretistului.

Tragedia antică a servit drept pretext pentru tratarea problemelor de maximă acuitate umană, patetismul nobilei lupte pentru afirmarea personalităţii demne şi intransigente în încleştarea cu forţele oarbe ale fatalităţii. Mergînd neabătut pe drumul luminat de conştiinţa dreptăţii, omul tragediei enesciene se împotriveşte din răsputeri cumplitelor încercări, barierelor imuabile ce i le ridică în cale ursita. Lui Oedip îi este improprie resemnarea şi împăcarea, pacifismul şi ezitarea. Pe el îl caracterizează setea copleşitoare după adevăr, dîrzenia spirituală, eroismul patetic, dramatismul suferinţelor sale ce vibrează la unison cu cele al poporului pe care-l călăuzeşte : Oedip nu se lasă intimidat de aureola invincibilităţii destinului. Se încumetă să-l înfrunte. În el arde flacăra revoltei împotriva nelegiuirilor, împotriva iraţionalei ordini fixate de zei. Pe aceştia îi blestemă, îi stigmatizează în cuvinte necruţătoare, care reclamă divinităţii o elementară doză de bun simţ şi adevăr. Concomitent, Oedip este un erou care se sacrifică, merge la luptă contra Sfinxului, în virtutea eliberării cetăţenilor Tebei ; caută ucigaşul lui Laios, pentru a-şi izbăvi concetăţenii de pustiitoarea epidemie. Prin faptele sale conştiente, Oedip devine un nume simbolic, întruchipînd superioritatea omului, admirabila sa forţă morală în cele mai anxioase, mai tragice clipe ale vieţii. Astfel, Enescu şi Fleg reînvie fabulaţia antică, cu neprevăzutele-i surprize, cu gradaţia sa amplă, cu o arhitectonică remarcabilă, în virtutea topirii, în retortele-i generoase, unui fond de idei general uman, unei gîndiri filozofice proprii, din care se degajează un document uman de cea mai grăitoare expresie şi contemporaneitate. Oedip este figura tragică a omului cuprins în vîltoarea vieţii, a acelui erou necomformist, care nu se lasă ademenit şi corupt, care nu şovăie şi nu se dezice de idealurile măreţe ale umanităţii. Tragedia *Oedip* pune în disputa ideilor stabilitatea lucrurilor dominate de ochiul lui Apolon, acel privilegiu al ordinii, manifestat prin profeţii, semne supranaturale ivite în firul molcom al vieţii pămîntenilor. Această noţiune este identificată drept puterea destinului. Prin intermediul său în tragedie, se pune la îndoială armonia cosmică, dreptatea zeiască, ca apoi, apelîndu-se la noţiunea opusă *om*, să se restabilească din nou pe adevăratele sale temelii. Nu este aici prezentă veşnica antiteză dintre bine şi rău, dintre progres şi regres, dintre uman şi diabolic ? Nu identificăm în *Oedip*-ul enescian disputa om-destin, atît de frecventă în creaţia titanilor tuturor vremurilor ?

Cum au fost conexate cele două tragedii ?

Intenţia lui Edmond Fleg a fost să scrie o tragedie de contraste lirice, aşa după cum el însuşi o declară : „Am considerat că *Oedip Rege* nu poate fi o operă, pentru că într-un anumit fel este o anchetă juridică ce, transpusă pe scenă, ar deveni insuportabilă şi plictisitoare pentru o partitură de operă. Am dorit să creez o tragedie de contraste lirice pentru a nu cădea în monotonie". [1]

[1] D. Tecucianu, „Cu Edmond Fleg despre Oedip", „Renaşterea noastră", Bucureşti, 27 martie 1936.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a-i asigura o desfăşurare pluridimensională, convingătoare, capabilă să prezinte eroul în ipostaze diferite, nu numai învins, dar şi învingător, Fleg a conexat cele două tragedii. Faptul că nu s-a mărginit la *Oedip Rege* este uşor de înţeles. La Sofocle, finalul tragediei este oarecum voalat, căderea lui Oedip este bruscă, negăsindu-şi rezolvare şi echilibru pe plan spiritual. Mai mult, rămîne în suspensie chiar firul vieţii sale, neştiindu-se precis dacă va fi sau nu surghiunit, Creon urmînd să primească înştiinţare de la oracolul din Delphi. Necesitatea înfăţişării vieţii lui Oedip apărea, aşadar, legitimă, motivată. Cu atît mai mult cu cît în *Oedip la Colona* se produce o întorsătură în cursul vieţii sale, aspiraţiile conştiente, năzuinţele existenţei sale abia acum se împlinesc. Dacă în *Oedip Rege,* eroul central, din punctul de vedere strict al faptelor, este totuşi un înfrînt, în *Oedip la Colona* el devine triumfător. Aici se obţine acea atmosferă ezoterică, de o extraordinară elevaţie, menită să-i confere eroului strălucire, respect şi măreţie. În a doua tragedie, se demonstrează logic că Oedip „. . . n-a fost decît un instrument al blestemului, al răzbunării zeilor, fiindcă toate faptele sale aducătoare de nenorocire au fost comise cu totul involuntar“ [1].

Celor spuse mai sus li se mai adaugă şi un factor de nuanţă exterioară : Edmond Fleg a conceput *Oedip*-ul ca tabloul vast al vieţii eroului de la naştere şi pînă la moarte. Aşadar, apelarea la tragedia *Oedip la Colona* devenise absolut imperioasă, pentru a înfăţişa linia sinuoasă a vieţii sale, înseninată spre asfinţit.

Contopirea dipticului a suscitat, în procesul elaborării libretului, şi lărgirea spaţiului dramatic original, prin transpunerea în acţiune vizuală a momentelor anterioare declanşării evenimentelor din *Oedip Rege,* existente în stare latentă, sub forma naraţiunilor şi evocărilor. În această atitudine inovatoare, ale cărei obîrşii le-am semnalat în capitolul anterior, atunci cînd am relatat transformările aduse tragediei sofocliene de către J. Péladan şi Hugo von Hofmannsthal, trebuie văzute avantajele oferite libretului, de o acţiune bogată, în tablouri contrastante, desfăşurată *in extenso,* fără condensări şi aforisme lapidare. Specificul operei reclamă înfăţişarea atotcuprinzătoare şi pluriplană ; concomitent, ea se pretează de minune prezentării acumulative a peripeţiilor, afirmării ideilor generalizatoare, prin succesiunea faptelor aparent nesemnificative, în fond, de rezonanţă, absolut necesare.

Pulverizarea subiectului în patru acte, primele două constituind înscenarea evenimentelor evocate tangenţial la Sofocle, nicidecum nu a diluat seva dramatică a acţiunii, nu a estompat tensiunea tragică, nu a alterat fondul ideilor iniţiale. Dimpotrivă, se poate vorbi despre o reliefare pregnantă a personalităţii oedipiene, a cadrului antic în care se manifestă, a datinilor, obiceiurilor, ritualurilor oficiate în ocaziile majore ale vieţii. În varianta lui Fleg nu s-a neglijat ideea corolară a tragediei ; ea s-a concretizat în momente decisive. Tabloul Sfinxului învederează o maximă confruntare a celor două mobile antagonice din acţiune, omul şi destinul. Dacă omul exista personificat prin Oedip, destinul a trebuit creat şi întruchipat prin Sfinx, personaj apocaliptic, întruchipat după modelul descris în paginile tragediei antice.

[1] Liviu Rusu, *Op. cit.*, p. 241.

Scanned with OKEN Scanner

Transpunerea în acţiune a nucleelor dramatice din Sofocle a solicitat un efort considerabil, întrucît, undeva, libretistul era pîndit de pericolul repetării unor lucruri îndeobşte cunoscute. Or, lui Enescu repetările îi repugnau. Astfel, redescoperirea fărădelegilor oedipiene din actul III nu erau în fond altceva decît reconstituirea pe plan tematic, abstract, memorial, a faptelor petrecute aevea în ochii spectatorilor în primele două acte. Mai mult, la începutul actului III, Tiresias din nou anticipează tîlcul acţiunii, spunîndu-i lui Oedip că el este acela pe care-l caută, adică ucigaşul lui Laios. Se justifică oare o asemenea dedublare a acţiunii, în felul său unică în întreaga literatură lirică dramatică a genului ? Răspunsul derivă din însăşi structura modelului sofoclian luat drept punct de pornire. Şi aici, undeva, respiră aceste două planuri, ale evenimentelor întîmplate în trecut, care se cer înţelese, judecate cu luciditate în prezent. Edmond Fleg a mers însă mult mai departe, a detaşat planurile, le-a distanţat, tocmai pentru a oferi compozitorului potenţe ingenioase în tratarea dramaturgiei simfonice.

Distanţarea enunţată apare ca o rezultantă firească a complexităţii structurale oedipiene. Subiectul ales de Enescu nu face parte din categoria de duzină a libretelor de operă. Este superior multora, prin adîncimea filozofică a temei de factură universală, prin simplitatea fabulaţiei, prin liniile psihologice şi planurile circonferente ale personajului central. În subiectul ales se întruchipează o metodă dramaturgică remarcabilă : desfăşurarea acţiunii pe plan exterior, pe orizontală, prin evenimentele ce se perindă succint şi pe plan interior, pe verticală, prin sensurile filozofice ce decurg.

Lucrurile în acest al doilea plan nu se lasă prea uşor descifrate. Din contră, deşi sînt înlănţuite cu o logică de fier, ele se petrec la uni nivel, cu o profunzime, ale cărei subtilităţi solicită ascultătorului eforturi de gîndire, clipe de meditare, chiar după spectacol. În fond, Oedip are o conduită demnă, hotărîtă. Aflînd că destinul i-a hărăzit să fie ucigaşul tatălui său şi soţul mamei sale, face tot ce crede de cuviinţă pentru a evita dezlănţuirea şi întruparea cumplitei previziuni. Şi în acest moment apare procedeul dramaturgic, unic în felul său. Cu cît se străduieşte mai mult să fugă de prezicerile destinului, cu atît mai mult Oedip se apropie de ele, căzîndu-le victimă. Desfăşurarea întîmplărilor are un sens bine conturat, dar efectul lor este întotdeauna contrar celui scontat. În aceasta constă ironia tragică, potrivit căreia, pe măsură ce iniţiativele lui Oedip caută să afirme libertatea voinţei sale, mrejele ce i le-a întins ursita se strîng în jurul său, înăbuşindu-l. Astfel, Oedip părăseşte Corintul pentru a se îndepărta de acei pe care-i consideră părinţi, Meropa şi Polybos ; autoexilul îl conduce însă tocmai spre meleagurile natale tebane, unde împlineşte, fără voie, prevestirile oraculului ; la răscrucea a trei drumuri, apărîndu-se, îşi ucide tatăl, pe regele Laios ; izbăvind cetatea de teroarea Sfinxului, Oedip este recompensat prin incest.

Sau un alt exemplu. Vrînd să-şi îndeplinească misiunea de conducător al Tebei, să-şi salveze cetatea de molima ciumei, Oedip dă curs cerinţelor oracolului de a căuta pe omorîtorul lui Laios. Dar năzuinţa sa nobilă, pusă în serviciul izbăvirii cetăţii îl va duce la pieire, întrucît, printr-o urzeală ingenioasă, ţesută cu îndemînare, rezultă că el însuşi este personajul căutat. Din depănarea progresivă, vie, a motivelor, se întrevede cît de dinamică este căutarea sa, pornită din interese atît de salutare.

Scanned with OKEN Scanner

Din această complicată sudare a planurilor se desprinde o antiteză veşnică, între faptele conştiente şi reversele inconştiente. Ele merg în sens paralel, dar finalitatea lor, atunci cînd este, în sfîrşit, elucidată, este de natură opusă. Prin suprapunerea continuă a acestei duplicităţi, a intrigii şi contraintrigii, a conştientului şi inconştientului, se oferă compozitorului un vast teren de reflectare a acţiunii, prin jocul subtil şi rafinat de lumini şi umbre sonore, prin utilizarea clarobscurului, prin proiectarea sursei de lumină din unghiuri diferite, evidenţiind planul care se impune receptat de către spectator.

Ascetismul libretului

Prin complexitatea planurilor, prin vastitatea investigaţiilor psihologice, prin profunzimea reflecţiilor filozofice, libretul *Oedip* este unic în felul său, şi întru totul corespunzător mentalităţii omului secolului al XX-lea. A fost abandonat sentimentalismul operelor romantice, a fost evitat melodramatismul din creaţia compozitorilor veriști, a fost înlăturat convenţionalismul flagrant al desfăşurării în scene consecutive dispersate. Şi ceea ce ne apare mai important, a fost înlocuită intriga de amor din operă cu una de meditare, de atitudine, de idei. Nu trebuie oare privit ca un act de supremă originalitate, de proaspătă inovaţie şi aerisire a libretului de operă renunţarea la veşnica temă a dragostei, suportul devenit clişeu al tuturor operelor de pînă atunci, inclusiv ale lui Wagner, Debussy, Schönberg ?

Ascetismul *Oedip*-ului enescian, în ce priveşte reminiscenţele lirice, este accentuat pînă şi faţă de *Boris Godunov,* unde acţiunea, deşi axată pe conflictul dintre popor şi ţar, ocupînd spaţii respectabile, atestă două tablouri eminamente lirice (poloneze) ; în plus, se întîlnesc brodate pe parcurs aluzii la dragoste, atît în tabloul cîrciumii, cît şi în partida Xeniei.

O singură scenă se întîlneşte în *Oedip,* cu alură lirică, dominată de tabloul încoronării, dar aici nu se pronunţă nici măcar un singur cuvînt de dragoste. Din contră, orchestra comentează şi dezaprobă unirea eroilor principali. Este drept, corul intonează acel strălucitor imn matrimonial „Evohé". Am nesocoti adevărul, dacă n-am aminti şi de serbarea Corintului, primul tablou al actului II. Din culise răzbat inflexiunile unui cîntec radios, dar în acelaşi timp presărat cu unduiri melancolice, ce atestă o aureolă lirică. Oedip nu doreşte să participe la serbare, astfel că respectivul cor se situează pe un plan secundar, îndeplinind funcţia creării fondului dramatic, contrastul dintre anxioasele gînduri oedipiene şi dragostea vieţii generaţiei sale scutite de prezicerile funeste.

Din sursele ce ne stau la îndemînă, reiese că Edmond Fleg a insistat asupra dragostei incestuoase, într-o primă variantă, dar Enescu a cerut imediat scoaterea lor. Asupra acestui aspect insistă Enescu în *Amintiri,* atunci cînd arată că a sugerat colaboratorului său cîteva retuşări de detaliu. „De comun acord, noi suprimăm cîteva aluzii crude la dragostea incestuoasă a lui Oedip pentru Iocasta. Fără îndoială, mitologia ne punea la adăpost de critici, dar de ce să şocăm pe oameni insistînd asupra a ceea ce ştiau deja ? Şi în afară de asta, această dragoste era fructul blestemului divin."

Scanned with OKEN Scanner

Care sînt modificările efectuate în libret față de sursele antice ?

Intervențiile lui Edmond Fleg asupra arhetipului sofoclian, atît în ce privește contopirea celor două tragedii, cît și în ce privește înscenarea, crearea primelor două acte, a adus cu sine modificarea structurală a legității dramei antice. Libretul nu mai păstrează cele trei unități imuabile ale tragediei antice și clasice, de timp, loc și spațiu. La Fleg, durata acțiunii este lărgită, încadrată în înseși filele vieții lui Oedip. Cele patru acte își desfășoară acțiunea la intervale mari de zeci de ani. Actul I ne prezintă zorii vieții, ritualul prilejuit de sărbătorirea nașterii lui Oedip. Cele trei tablouri ale actului II se situează la un interval de două decenii. Între ele există o succesiune intimă temporală, distanțată eventual de cîteva zile. Din nou, actul III se petrece după două decenii, Oedip este tatăl unor copii aflați în plină adolescență. Actul IV ne înfățișează apusul vieții lui Oedip, după anii de exil, de pelerinaj în întuneric.

Locul acțiunii aduce o necontenită varietate cadrului scenografic. În actul I, la Teba, în palatul lui Laios. Actul II, tabloul prim, la Corint, tabloul secund, la răscrucea a trei drumuri, în ținutul Focida, al treilea tablou, la porțile Tebei. Actul III se petrece iarăși în Teba, în fața palatului, iar ultimul, în ținutul Aticei.

Cît privește a treia unitate, de acțiune, ea este riguros menținută în decursul tuturor actelor, marcînd o gradație continuă, atît în fiecare act, sau tablou în parte, cît și în întreaga operă, realizată, desigur, pe plan muzical.

Modificările aduse libretului, față de sursa originală, nu constituie nicidecum un act de împietate, deoarece se păstrează întocmai liniile, planurile și tîlcul modelului sofoclian. Lărgimea dimensională a fost făcută din considerente dramaturgice muzicale, decurgînd din însăși concepția enesciană. Jean Cocteau menține în *Oedipus Rex*, de Stravinski, cadrele dramatice, inclusiv trinitatea unității, dar își permite să adopte un text latin, să introducă comentatorul pentru a se evita o diluare a discursului dramatic și muzical. Deci, își permite să condenseze unele elemente de ordinul fabulației, tratate pe suprafețe supradimensionale, privite de la mare înălțime. Aici dispar detaliile. Edmond Fleg, fără să se piardă în digresiuni, a redat cu mai multă fidelitate mitul antic și, în același timp, și-a permis — la sugestia compozitorului — să adopte o atitudine proprie în disputa om-destin, îmbogățind, pe linia sofocliană, subiectul menit să asigure cadrul concret al acțiunii și al mesajului viitoarei opere. Neîndoios, și Fleg a subliniat o serie de amănunte, în special de natură literară, ghidîndu-se după coordonatele stilului poetic pretabil libretului. Au fost extirpate sau scurtate acele scene și imagini care nu îndeplineau un rol determinant în definirea concepției sale, în evoluția caracterelor și acțiunii.

Referindu-ne nemijlocit la *Oedip Rege*, vom observa absența din libret a acelor pagini care, la Sofocle, au funcția interludierii, sudării diferitelor scene, marcării momentelor de relaxare și acumulare a noilor factori intensificatori ai țesăturii dramatice.

Structura tragediilor lui Sofocle învederează o riguroasă simetrie ; *episodiile*, acele momente ce animează acțiunea, sînt intersectate de *stazime*,

Scanned with OKEN Scanner

intervenţii corale cu fraze retorice, de alură statică. Acestea din urmă au fost suprimate de către Edmond Fleg sau, în cel mai bun caz, reduse la maximum.

Avem în vedere, în ordine succesivă, cele două strofe şi antistrofe ce urmează scenei Oedip-Tiresias, care redau spaima nemărginită a corului, precum şi scurta dezvinovăţire a lui Creon în faţa mulţimii şi Corifeului. Exemplificăm, servindu-ne de versiunea românească a lui Dan Botta [1].

CORUL

Strofa 1.

„Cine-i acela de care profetica stîncă din Delphi a spus
C-a săvîrşit cu mîini sîngeroase nespus de cumplite fapte,
E timpul s-o ia la picior
În fugă, mai repede ca
Năvalnicii cai ai furtunii ;
Căci asupră-i se aruncă-ntrarmat
Cu foc şi cu fulger feciorul lui Zeus,
Şi-n urmă-i, aleargă cumplit,
Ne-nduplecatele Furii.“

Antistrofa 1.

„Căci străluci, chiar acum, din troienitul Parnas
Glas înfocat ca toţi să ia urma acelui om trainic,
Rătăcitor prin sălbaticul
Codru, prin peşteri şi prin
Stînci — unui taur asemeni,
În zadar cu zădarnicu-i pas se ascunde
Ferind profeţiile aduse
Din inima lumii, dar ele de-a pururi
Vii, flutură-n juru-i.“

Strofa 2.

„Cumplit, o cumplit mă-nspăimîntă-nţeleptul profet.
Să cred în ce spune, sau ba ? Ca să zic, mă-ndoiesc . . . “

Asemenea comentarii, intermedii şi destăinuiri au menirea să pregătească fluxul dramatic, să justifice şi să motiveze comportările personajelor. În libret, într-adevăr, nu-şi aveau rostul, deoarece menţineau locului acţiunea şi totodată nu aduceau elemente noi, ci numai aluzii recapitulative. Ori, specificul libretului solicită autorului transpunerea acelor aspecte care conferă şuvoiului dramatic un cadru inedit, de maximă tensiune emoţională, un ritm susţinut, precipitat în dezvăluirea structurilor psihice şi a magistralelor acţiunii. Evitînd scena reprodusă mai sus, Fleg a trecut direct la faza următoare, la disputa lui Oedip cu Creon, ce pregăteşte cadrul intervenţiei Iocastei spre a-i împăca. Şi din această, relativ, amplă scenă a disputei au fost amputate replici, precum şi monologul lui Creon în care îşi justifică nevino-

[1] *Tragicii greci* — Antologie, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958.

Scanned with OKEN Scanner

văţia în faţa lui Oedip. Absentează şi întrebarea de ce n-a fost căutat ucigaşul lui Laios imediat după crimă, adică cu ani în urmă. Mai lipseşte din libret corul ce urmează dialogului Oedip-Iocasta, în care aceasta din urmă relatase întîmplările legate de prorocirea lui Tiresias, cînd a născut un copil, despre care s-a spus că va fi funest părinţilor săi, şi descrierea împrejurărilor uciderii lui Laios. Acelaşi principiu al simplificării, al degresării acţiunii de intercalările corului se reîntîlneşte şi în preambulul culminaţiei.

Legile specifice genului liric au obligat libretistul să renunţe la descrierea sinuciderii Iocastei şi a autopedepsirii lui Oedip, care, la Sofocle, abundă în amănunte. Din final lipseşte, de asemenea, discuţia cu Creon, în care Oedip îi cere s-o înmormînteze pe Iocasta şi să aibă grijă de fiicele şi băieţii ei. În afara acestora, s-au rarefiat dialoguri, replici şi o parte din cuvintele care alcătuiesc monologurile lui Oedip. Din libret lipseşte şi acea referire ce atestă originea numelui Oedip, cu alte cuvinte „Picior-Umflat", provenit de la legătura strînsă ce înlănţuia picioarele copilaşului, în vremea cînd a fost dat păstorului din Corint.

Cît priveşte *Oedip la Colona,* bisturiul a fost mai necruţător. Dacă în *Oedip Rege* se respectă cu sfinţenie contururile acţiunii, ordinea înlănţuirii scenelor, în *Oedip la Colona* s-a recurs la o altă cale. Edmond Fleg a depistat numai acele pagini care se referă direct la Oedip, restul, neinteresîndu-l, au fost abandonate. Astfel, se explică de ce, chiar şi acea linie a acţiunii legată de Polinice, de soarta cetăţii tebane, de viitorul copiilor lui Oedip nu-l interesează pe libretist. Mai mult, nici a doua fiică a lui Oedip, Ismena, nu mai apare în epilog, deşi în originalul antic ea deţine un rol substanţial.

Dacă urmărim succesiunea logică a scenelor din *Oedip la Colona,* constatăm că nu a fost folosită scena a doua, în care un străin consternat atrage atenţia lui Oedip şi Antigonei că nu este permis muritorilor să calce pămîntul Rumenidelor. Prin intermediul său, eroii află că se găsesc în ţara condusă de înţeleptul Tezeu. Corul, respectiv bătrînii atenieni, aflînd cine sînt cei doi rătăcitori, le cere să părăsească acel ţinut, îi alungă. La implorările lui Oedip, corul cedează : să decidă însuşi regele Tezeu.

Am anticipat mai sus că din libret dispar scenele cu Ismena, care, la Sofocle, îl anunţă pe Oedip despre certurile intervenite între copiii săi, Polinice şi Eteocle şi că, în curînd va sosi Creon spre a-i propune reîntoarcerea la tronul Tebei. În continuare, Ismena îi povesteşte că Apolon a prorocit la Delphi că cetatea care va sălăşlui trupul lui Oedip va fi triumfătoare în viitor. În consecinţă, se justifică graba cu care Creon doreşte să-l readucă pe Oedip pe meleagurile natale. Lipseşte din libret şi blestemul lui Oedip îndreptat către copiii săi care l-au izgonit din cetate : să piară în război fratricid, unul de mîna celuilalt. Absentează şi corul care invocă frumuseţile cetăţii Atena. Se menţin însă, scenele în care Oedip, aspirînd la interiorizare perfectă, la domnia cugetului, îşi cuprinde trecutul într-o viziune sintetică, declarîndu-şi nevinovaţia. Acel ce va şti să judece condiţia juridică şi spirituală a pribeagului este Tezeu, personificarea însăşi a nobleţii de cugetare şi a dreptăţii.

N-a fost inclusă în libret, aşa cum spuneam, nici scena în care Polinice îşi imploră tatăl şi se alătură cauzei sale. Oedip, neînduplecat, reafirmă blestemul şi-l ocărăşte cu indignare, deoarece se încumetă să se îndrepte cu

Scanned with OKEN Scanner

oaste străină împotriva pământului care l-a plămădit. Cu toată rugămintea Antigonei să nu dea curs odioasei campanii războinice, Polinice, conştient că este un om ratat, păşeşte pe drumul nenorocirii desemnate de tatăl său. În continuare, au fost suprimate scene întregi, în care corul interpretează evenimentele. În final, libretistul abandonează ideea creionării perspectivei soartei celor două fiice, Antigona şi Ismena, care se vor întoarce la Teba pentru a împiedica dezlănţuirea omorului care-i pîndeşte pe cei doi fraţi. Astfel, prin aceste amputări, întreaga optică se concentrează exlusiv asupra vieţii lui Oedip, îndepărtîndu-se orice element dramatic care ar augmenta intriga.

Recapitulînd, se elimină scene, se condensează linii adiacente, se renunţă la unele personaje, din a doua tragedie, respectiv străinul şi copiii lui Oedip, Ismena şi Polinice.

În ce constă contribuţia proprie a lui Edmond Fleg ?

Alături de condensarea sau eliminarea unor scene şi imagini din originalul literar, autorul libretului a recurs şi la metoda inversă : compune scene, introduce personaje, inventează fizionomii cerute de însăşi ideea şi sensul lucrării ce se întrupa. Asemenea intervenţii au fost dictate de obţinerea unor reacţii emoţionale puternice, menite să permită compozitorului o accentuată reliefare a contururilor, o tratare aprofundată a stărilor sufleteşti, o definire treptată a funcţiilor fiecărui personaj şi scene. Concomitent cu momentele intensificatoare ale structurii dramatice principale, Edmond Fleg a introdus în libret şi elemente accesorii, care, aparent, întrerup acţiunea, oferind spectatorului momente de vremelnică relaxare. Enescu şi Fleg au înţeles de minune că opera, gen sintetic, solicită auditorilor intensificarea atenţiei, în raport direct proporţional cu mersul rectiliniu al acţiunii, ceea ce impune introducerea episoadelor secundare, de factură corală sau coregrafică. Ele favorizează relaxarea pe plan mereu superior, înlesnind apoi creşterea atenţiei, concentrarea imperios necesară procesului de receptivitate a tragediei lirice ca un tot unitar, desfăşurată în progresive arcuri dramatice sinusoidale, permanent ascendente.

Facultăţile creatoare ale libretistului au fost solicitate îndeosebi în primele două acte, adică în acele acte inexistente la Sofocle, elaborate pe fundamentul unor referiri pasagere la sursele antice. Înscenarea întîmplărilor petrecute anterior perioadei de maturitate a lui Oedip a implicat eforturi dramatice şi poetice deosebite, capabile să asigure noii plăsmuiri tăria de a rezista alături de modelul actelor III şi IV. Şi, de la bun început, sîntem datori să afirmăm că Edmond Fleg şi-a îndeplinit echitabil misiunea. Libretul vădeşte un pronunţat simţ teatral, îndemînare virtuoasă în conducerea acţiunii, echilibru dramatic între primele două acte nou create şi celelalte două, masiv preluate din Sofocle şi, în sfîrşit, respectul sacru faţă de tema antică, menţinută cu sfinţenie, căutînd integrarea organică a noilor scene create în contextul sobru şi măreţ al tragediei greceşti.

La făurirea prologului (actului I), Edmond Fleg s-a servit de numai două referiri din textul lui Sofocle, restul atribuindu-se inventivităţii sale.

Scanned with OKEN Scanner

Este vorba, în primul rînd, de povestirea Iocastei, potrivit căreia nu trebuie dată crezare profeţiilor, deoarece :

„Cîndva lui Laios i-a venit oracol
(Nu de la Phoibos, ci de la profeţi !)
Că-i era scris să moar' de mîna unui fiu
Care din mine şi din el s-ar fi născut."

Şi, în al doilea rînd, de relatările Vestitorului, şi mai ales ale Păstorului, din care rezultă că Oedip

„Era un prunc născut din oamenii lui Laios."

apoi, mai departe,

„Se povestea c-ar fi fost fiul lui . . ."

Copilul i-a fost dat Păstorului să-l arunce într-o prăpastie la Kitheron,

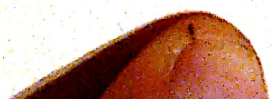
„C-avea s-omoare pe părinţi, ziceau."

Cu alte cuvinte, Edmond Fleg, folosindu-se de cele cîteva referiri laconice, le-a transpus în acţiune vie : prevestirea destinului şi, în consecinţă, încredinţarea noului născut Păstorului, care urma să-l ucidă . . .

Pentru ca să se prezinte aceste elemente în prolog, a fost indispensabilă o întreagă fabulaţie, concentrată în jurul pretextului sărbătoririi fericirii din casa regelui Laios, naşterea unui copil. S-a recurs la procedee de amplă rezonanţă muzicală, procesiuni şi dansuri, într-un cuvînt, s-a ritualizat întreaga sărbătoare, ancorînd-o undeva, în vremuri ancestrale, în epocile străvechi ale popoarelor antice. Nedefinirea cadrului spaţial a oferit vaste posibilităţi de generalizare lui Enescu, permiţîndu-i să creeze o atmosferă arhaică, tracică, în care rezonanţele genurilor de cult au putut fi pe larg utilizate. Totodată, atmosfera pastorală, războinică şi lirică, i-a permis să apeleze la forme şi procedee de subtilă poezie folclorică.

Elementul dinamizator al acţiunii îl constituie Marele Preot, care, în esenţă, invocă zeii să ocrotească noul vlăstar. Intervenţiile sale alternează cu onorurile aduse de cele patru categorii de personaje corale şi coregrafice, luate în ordine cronologică : femeile tebane, războinicii tebani, ciobanii şi fecioarele tebane. Pînă la intervenţia bătrînului profet Tiresias, întreaga înscenare are rolul creării atmosferei, recurgîndu-se la un redutabil divertisment pluriplan. Prin prorocirile lui Tiresias, acţiunea intră pe făgaşul dramatic, întunecînd întregul cadru senin de pînă atunci. Urmează prorocirea aducătoare de nenorociri şi declanşarea deznodămîntului prologului, debarasarea de copil ; Păstorul primeşte ordinul regesc să-l arunce în prăpăstiile Kitheronului . . .

Actul secund este alcătuit din trei tablouri, avînd funcţii bine definite în conjuctura generală a lucrării. Primul, de un caracter expozitiv, indică cursul vieţii lui Oedip, la interval de două decenii de la episodul destinat a-i fi fatal. Trăieşte la Corint, se consideră fiul regelui Polybos şi al Meropei. Concomitent, acest tablou are un caracter dramatic. Oedip este răscolit de



Scanned with OKEN Scanner

gînduri întunecate, a aflat la Delphi prevestirile Oracolului : va fi ucigaşul tatălui său, soţul mamei sale. Pentru a nu cădea victima prezicerilor, se autoexilează. Al doilea şi al treilea tablou înfăţişează peregrinările lui Oedip şi împlinirea faptologică a predestinărilor : îl omoră pe Laios şi primeşte mîna Iocastei ca răsplată pentru izbăvirea Tebei de calamităţile Sfinxului.

Şi în cazul actului II, înscenarea se face pe baza unor elemente narate în *Oedip Rege*. Ele sînt însă extrem de lapidare, ca de exemplu :

„. . . . Mi-a spus Loxias că trebuie
Să mă-nsoţesc cîndva cu mama, şi să vărs
Cu propriile-mi mîini al tatălui meu sînge.
De-aceea de mult timp, departe de Corint
Eu locuiesc . . . "

Mai degrabă trebuie spus că Edmond Fleg a avut o contribuţie proprie, descifrată în contextul tragediei sofocliene şi al mitologiei antice. Astfel, se prezintă în culise corul tinerilor Corintului, antrenaţi în procesiunile unei serbări. Pe fondul cîntecelor lor, Oedip este obsedat de cumplita ursită aflată la Delphi. Nu reuşeşte să-l desprindă de lumea chinurilor sale sufleteşti nici Phorbas (Vestitorul din textul original) şi nici mama sa (adoptivă) Meropa. În scena cu aceasta se afirmă, într-o manieră relativ brutală, intens dramatică, necruţătorul adevăr, adică destinul său, după care Oedip se îndreaptă spre tărîmuri necunoscute, spre a evita împlinirea urgiilor. Este interesant că Edmond Fleg a intitulat acest tablou „Les voluptés de Corinthe", titulatură absentă însă din partitura enesciană. Deci, libretistul, chiar din titlu, a intenţionat să accentueze sentimentele voluptuoase, compozitorul însă le-a estompat, conform unui principiu auster, ce nu admite implicaţii sentimentale într-o temă atît de nobilă şi de umană.

Al doilea tablou se referă la faptele povestite lui Oedip de către Iocasta.

„El, totuşi, cum se zice, — a fost ucis de mult
De lotri din străini, la crucea a trei drumuri ;"

Mai întîlnim indicaţii preţioase cu privire la locul nenorocirii :

„Focida-i zice ţării, acolo se desparte
Un drum ce duce către Delphi şi Daulia."

Şi la timpul cînd s-a petrecut :

„Puţin mai înainte ca să vii domn
Al ţării noastre . . . "

Aflăm amănunte despre statura lui Laios, vîrsta sa şi date preţioase despre suita regească

„Erau cu toţii cinci, iar între ei era
Şi un pristav, Laios mergea cu-n singur car !"

În fine, se mai spune că vestea morţii a fost adusă de un slujitor, un cioban . . .

Scanned with OKEN Scanner

Din sumum-ul acesta de date, mai substanţiale decît în cazul tabloului precedent, libretistului nu i-a rămas decît să le transpună în acţiune, fapt petrecut întocmai, cu mici digresiuni de natură să ofere muzicianului o mai adîncă înfăţişare a trăirilor eroului său.

Colaboratorul lui Enescu acordă atenţie sporită unui personaj secundar, Păstorul nenominalizat, întîlnit în actul I, în tabloul doi al actului II, iar apoi în actul III. Va fi martorul fazelor cruciale ale vieţii lui Oedip. Edmond Fleg prezintă Păstorul ca pe un personaj integru, de sine stătător, care nu face parte din suita regească, ca la Sofocle. Păstorului i se încredinţează o succintă caracterizare, în tabloul doi, legată de fenomenele naturii, de preocupările sale păstoreşti.

Libretistul respectă cu fidelitate indicaţiile regizorale sofocliene, răspîntia a trei drumuri şi vremea acţiunii. În plus, creează o atmosferă lugubră, prin furtuna năpraznică, presărată de fulgere şi trăznete, amplificate de şuieratul sinistru al vîntului. Oedip se destăinuieşte într-un monolog, care motivează comportarea sa, suferinţele îndurate, melancolia după Corint, pentru ca apoi să pozeze într-un revoltat, angajat în luptă cu zeii, pe care-i blestemă :

„Blestem cazi pe zeii ce dorm în ceruri . . . " [1]

Oedip apare în această postură ca un netemut adversar al voinţei iraţionale a zeilor, care, folosindu-se de puterea lor nelimitată în mod abuziv, constrîng eroii să făptuiască nelegiuiri, să plătească, cu preţul demnităţii şi onoarei, fapte săvîrşite de generaţii anterioare. Nu sînt oare semnificative, pentru atitudinea lui Oedip, pentru fermitatea cu care caută să-şi dobîndească independenţa, să-şi clarifice propriile-i fapte, pentru curajul cu care judecă stihia iresponsabilă a zeilor, următoarele cuvinte ?

„În zadar am vrut să am suflet voios,
Ochii mei nu găsesc decît ură în cer.
De ce ? De ce ? Cu ce-am greşit ?"

În continuare, urmează desfăşurarea strictă a faptelor, venirea suitei lui Laios, încăierarea cu Oedip şi omuciderea. În aceasta trebuie văzută şi firea sa violentă, *hybrisul,* comportarea unei naturi excesive, ce ripostează ridicînd mîna asupra semenului său. De remarcat că libretistul are grijă să asigure prezenţa Păstorului şi după crimă, printr-o frază conclusivă :

„Regele ! . . . Mort ! . . . Mort ! . . . Morţi cîteşitrei . . . "

Al treilea tablou a fost plăsmuit din cioburile presărate în ciclul teban al lui Sofocle. În *Oedip Rege* se află indicaţii despre mîntuirea cetăţii prin ghicirea tainei Sfinxului de către Oedip, care a primit ca răsplată locul regelui Laios. Edmond Fleg a recurs şi în acest caz la izvoarele mai generoase ale legendelor antice privitoare la Oedip. Reconstituirea a fost făcută în scopul reliefării ideii centrale, încleştarea pe viaţă şi pe moarte dintre om şi destin.

---

[1] Ne folosim de versiunea românească a libretului datorată lui Emanoil Ciomac.

Scanned with OKEN Scanner

Edmond Fleg creează cadrul întîmplărilor din faţa Tebei, paznicul înfăţişează tabloul înfiorător al nenorocirilor aduse de Ekhidna. Oedip, continuîndu-şi peregrinarea din ce în ce mai amărît, află de la paznic despre nenorocirea cetăţii şi se hotărăşte să înfrunte fiara cu chip de om. Urmează duelul verbal dintre Sfinx şi Oedip, încheiat cu victoria omului, apoi scena luminoasă a încoronării, presărată ca şi actul I cu cîntece de ritualuri, culminînd cu atingerea mîinilor celor doi eroi, semnificînd căsătoria incestuoasă.

Deci, în acest tablou, libretistul creează personaje inexistente la Sofocle : paznicul şi însuşi Sfinxul. De asemenea, plăsmuieşte scene întregi ridicate din nimic, folosindu-se de cele mai ingenioase procedee dramaturgice pentru o lucrare muzicală, cum ar fi scena chemării tebanilor să-l ovaţioneze pe Oedip, salvatorul cetăţii, omorîtorul Sfinxului !

În acest tablou se produce confruntarea forţelor antagonice care animă întreaga desfăşurare dramatică a tragediei lirice. Spre deosebire de izvoarele orale sau scrise, Edmond Fleg transpune în acţiune, personifică în libretul său, însuşi destinul, în fiara cu chip de om, care este Sfinxul. Astfel, una din zeităţile religiei politeiste tradiţionale este readusă la dimensiunile unor ficţiuni dramatice. Ea apare ca încoronarea unor forţe misterioase şi înspăimîntătoare ale naturii, mai ales ale naturii omeneşti.

Dramaturgul se profilează, în scena disputei supreme, între Oedip şi Sfinx, ca un gînditor îndrăzneţ, pătruns de spiritul filozofiei, care se îndoieşte de viabilitatea şi adevărul oracolelor, stigmatizînd absurdităţile justiţiei arhaice. În cazul de faţă, mitul, acel tipar ideal şi venerat pentru orice conţinut artistic, devine o simplă rampă de lansare, de afirmare a unor axiome şi idei veşnic actuale, cu sferă de acţiune asupra întregii lucrări.

Dacă în sursele prelucrate, filozofia era subterană mitului şi religiei, în libret ea răsare în splendoarea luminii sale, dînd împresia, pe alocuri, că încearcă să se desprindă de poezie şi s-o domine. Această inversiune se comite atît prin modificarea radicală, ca sens, a ideii disputate de cei doi protagonişti, cît şi din necesitatea de a controversa, de a-şi desfăşura antilogiile asemenea sofiştilor, debitîndu-se, cu această ocazie, maxime, ce reprezintă idei fundamentale pentru mesajul enescian.

Dacă în izvoarele mitologice, întrebarea Sfinxului era o simplă ghicitoare, neintegrată în textul sofoclian, vizînd înfăţişarea omului în etapele mari ale vieţii sale şi nu esenţa motrică a posibilităţilor sale latente, la Edmond Fleg, ea capătă proporţiile unei idei călăuzitoare, cu etice rezonanţe, datorită modificărilor efectuate. Libretistul nu se împacă cu formularea elină existentă, a întrebării şi răspunsului, ci pornind tocmai din premisele cunoaşterii legilor intrinseci ale genului liric, o modelează, o simplifică, conferindu-i astfel precizie, claritate şi forţă de pătrundere.

Omul şi destinul — Oedip şi Sfinxul — sînt angajaţi într-o dispută acerbă, pertractînd problematica insolită a însăşi raţiunii vitale : supremaţia cugetului asupra haosului, a cunoaşterii asupra ignoranţei. Şi răspunsul este cît se poate de nobil, uman, degajînd o irezistibilă forţă de convingere, prin hotărîrea, fermitatea şi laconismul cu care Oedip pronunţă atitudinea sa de neţămurită încredere în forţa umană. Auditorul de operă receptează deznodămîntul scenei, pieirea Sfinxului, ca pe un eveniment tragic, care facilitează reliefarea sensului dominant al mesajului : omul este mai puternic

Scanned with OKEN Scanner

decît destinul ! Această coordonată, o dată stabilită, iradiază asupra evenimentelor ulterioare, în pofida desfășurării lor în spirale, în versante contradictorii. Oricum, este clar că în final Oedip nu piere omorît, stigmatizat, înfrînt, ci din contră, el se îndreaptă spre lumea de dincolo, înconjurat de respect, dragoste, învăluit în credința faptelor sale ghidate de interesele colectivității, de idealuri nobile.

Revenind la întruparea scenică a duelului Oedip-Sfinx, ni se pare extrem de edificatoare, pentru aportul libretistului, contrapunerea chintesenței dialogului. În *Legendele și miturile Greciei antice* [1], întrebarea Sfinxului este astfel formulată :

> *„Spune-mi, cine merge dimineața în patru picioare, ziua în două, iar seara în trei ? Nici o vietate de pe pămînt nu se schimbă ca dînsul. Cînd merge în patru picioare are putere mai puțină și se mișcă mai încet."*

La Edmond Fleg, în libret, întrebarea se înfățișează astfel :

> *„Și acum răspunde-mi Oedip, de te-ncumeți : În uriașul Univers, pitic prin soarta lui, să-mi spui pe cineva, sau să numești ceva, să fie mai tare decît ursita !"*

Răspunsul lui Oedip, în legende și mituri :

> *„Este omul. Cînd e mic, în dimineața vieții, e slab și se tîrăște încet în patru labe. Ziua, adică atunci cînd e vîrstnic, merge în două picioare, iar seara, adică la bătrînețe, devine gîrbov și avînd nevoie de sprijin, ia un baston ; atunci merge în trei picioare."*

În libretul operei enesciene, răspunsul este acesta :

> *„„Omul ! Omul ! Omul e mai tare decît ursita !"*

Considerăm de prisos cuvintele noastre în comentarea celor două versiuni, ele însile pledînd pentru viabilitatea și sensul ce-l exprimă.

De asemenea, este de prisos să arătăm că Edmond Fleg nu s-a mărginit la aceste replici cardinale. El le-a pregătit, le-a încercuit în faze teatrale, în cuvinte care marchează inexorabilul mecanism al dramaturgiei, care nu se comportă cu naturalețe decît în virtutea prerogativelor sale inalterabile.

Actul III se întrupează din piesa *Oedip Rege*, de Sofocle, menținută întocmai în esența sa. Edmond Fleg purcede la concentrarea scenelor, în scopul trepidării, dinamizării evenimentelor. Nu se repetă narările înscenate și, așa cum am anticipat deja, corurile au fost considerabil reduse. În două locuri contribuția lui Fleg este mai substanțială. La Sofocle, acțiunea este deschisă de către Oedip. În libret, tot din considerente muzicale, se prezintă întîi tabloul Tebei decimate de flagelul ciumei și implorările mulțimii către regele Oedip spre a le veni într-ajutor. Cortegiile corale, bărbați, femei, copii sînt întretăiate de strigătul de durere al mulțimii,

---

[1] N. A. Kun, *Legendele și miturile Greciei antice*, București, Editura științifică, 1964, p. 507.

Scanned with OKEN Scanner

aidoma unui leitmotiv verbal ce revine cu insistenţă pînă la apariţia conducătorului în scenă. Deci, Edmond Fleg inversează *prologul,* scena expoziţională la Sofocle, cu *parodul,* apariţia corului şi, implicit, prima scenă propriu-zisă.

O altă intervenţie o aduce Fleg în finalul actului. La Sofocle, perspectiva este ceţoasă, Oedip urmează să aştepte răspunsul oracolului. În libret se produce o modificare necesară cursivităţii acţiunii actului următor. Oedip este surghiunit, alungat din cetate, întîi de Creon şi apoi de mulţime.

S-a menţinut, după modelul iniţial, dinamismul înlănţuirii scenelor, verva replicilor adaptîndu-se specificului dramei muzicale. În centrul acţiunii acestui act este eroul central, Oedip, care se află tot timpul prezent în scenă, exceptînd momentul cecitizării. Oedip părăseşte în repetate rînduri scena, pentru a permite corului sau celorlalte personaje să-şi debiteze monologurile sau replicile. Dimpotrivă, la Fleg, Oedip propulsează întregul mers al acţiunii, imprimîndu-i vivacitate, în cursa ireversibilă a cunoaşterii ezotericului adevăr, a identificării sale în faptele nelegiuite.

O comparaţie minuţioasă a tragediilor sofocliene cu libretul revelează modificări de detaliu efectuate în paginile definitivate, asupra cărora ne concentrăm cîmpul vizual, pentru a descifra aportul lui Edmond Fleg. În actul III, la Sofocle, mulţimea adresează rugăciuni zeilor, pentru a o izbăvi de ciumă. La Fleg, mulţimea-l imploră pe Oedip. Tot aici, în disputa Oedip-Creon, Iocasta cere regelui să-i îngăduie lui Creon să plece din cetate, pe cînd, în *Oedip Rege,* corul îi ia apărarea. În ceea ce priveşte reconstituirea uciderii lui Laios, se constată că Edmond Fleg nu a menţinut varianta cu mai mulţi ucigaşi, aşa cum rezultă la Sofocle, din relatările Iocastei. Din considerente simplificatoare ale acţiunii, libretistul, de la bun început, foloseşte o variantă proprie, un singur om l-a ucis pe rege. De asemenea, în actul III al operei, nu mai întîlnim, ca în sursa literară, istoria cu Vestitorul care povesteşte, în absenţa lui Oedip, şi nici momentul în care Iocasta trimite un mesager pentru a-l aduce în scenă pe Oedip, spre a afla vestea morţii tatălui său adoptiv, Pholybos. Libretistul concepe într-aşa fel acţiunea, încît Phorbas (Vestitorul) înştiinţează despre cele petrecute la Corint, în prezenţa lui Oedip. I se adresează direct, şi nu altor interlocutori, respectiv Iocastei, care, în cazul de faţă, este plasată pe planul doi.

Mai departe, în scena cu Păstorul, libretistul a efectuat o minimă schimbare. Astfel, la Sofocle, Păstorul relatează că Iocasta însăşi i-a dat copilul să-l arunce în prăspăstiile Kitheronului. La Fleg, Laios i-a încredinţat copilul. Această inversare este menţinută şi în prologul operei, unde, într-adevăr, spectatorul asistă la această fază. Modificarea, după părerea noastră, nu este esenţială, sensul actului, în sine, rămîne acelaşi, indiferent de promotorul lui.

Şi în epilogul operei, respectiv actul IV, Edmond Fleg, la fel ca în actul precedent, inversează primele scene. La Sofocle, acţiunea începe direct cu sosirea lui Oedip pe plaiurile ateniene şi apoi se creează ambianţa ateniană. Libretistul lui Enescu procedează altfel, el creează mai întîi atmosfera, tabloul luminos al cetăţii ateniene, prin bătrînii atenieni şi Tezeu (la Sofocle nu apare concomitent cu aceştia). Apoi urmează poposirea lui Oedip

Scanned with OKEN Scanner

însoţit de Antigona. Procedînd în acest fel, i s-a oferit compozitorului posibilitatea diversificării planurilor, lărgirii cadrului spaţial, caracterizării şi plasării în prim-plan a mediului viitoarei desfăşurări dramatice.

În mod cu totul eronat s-a afirmat, în multe studii muzicologice consacrate *Oedip*-ului enescian, că actul final este identic cu *Oedip la Colona*. Realitatea este că Edmond Fleg s-a servit de ideile şi evenimentele dezvăluite în această tragedie, dar numai parţial, în măsura în care se raportează direct la Oedip. Celelalte aspecte, linii dramatice, destul de consistente, au fost eliminate, aşa cum am arătat în paginile anterioare. Aşadar, în libret, vom întîlni prezentarea bătrînilor atenieni şi a lui Tezeu, în continuare, a lui Oedip şi Antigona, cu caracter expozitiv pentru acest act. Îi vom vedea împreună acţionînd în scena cu Creon şi apoi vom asista la moartea şi slăvirea lui Oedip. Deci, aceste patru importante momente alcătuiesc fondul dramatic al epilogului enescian. Toate derivă din *Oedip la Colona*, alese însă printr-o selecţie riguroasă, eliminîndu-se, din considerente muzicale, tot atîtea scene cu implicaţii adiacente. În scena cu Creon, Antigona şi Ismena sînt luate cu forţa şi duse de oamenii lui Creon, pentru a-l sili pe Oedip să se reîntoarcă la Teba. Antigona va fi readusă abia după ce Tezeu trimite în grabă o escortă pe urma răpitorilor. În libret, asemenea peripeţii au fost evitate, păstrîndu-se numai esenţa lor, adică încercarea lui Creon de a o despărţi cu sila de tatăl orb, curmată de apariţia lui Tezeu şi a oamenilor săi.

Edmond Fleg păstrează şi accentuează proclamarea nevinovăţiei lui Oedip. În acelaşi timp, el purcede la redarea atmosferei de extraordinară elevaţie, ceea ce se va repercuta asupra ideilor ultimului act, apropiindu-se de o viziune transcendentală, existentă într-o măsură mai atenuată la Sofocle. Deasupra ei se profilează personalitatea lui Oedip, insuflată cu o irezistibilă forţă în afirmarea demnităţii, nevinovăţiei şi nobleţii sale. Sînt edificatoare cuvintele lui Enescu asupra semnificaţiei ideilor cuprinse în epilog. „Desigur, acest deznodămînt era totodată mai precis şi mai optimist decît al lui Sofocle, care a urmărit indicaţii destul de misterioase.“ [1]

În continuarea unei acţiuni de asemenea proporţii este de la sine înţeles că a apărut necesitatea creării unor personaje noi, inexistente la Sofocle, ca atare. Asemenea noi personaje sînt Laios, Meropa, Sfinxul, Phorbas (Vestitorul), paznicul. Au fost augmentate mult rolurile Păstorului, Marelui Preot Tiresias, Iocastei şi mai ales al lui Oedip. Au fost, de asemenea, create categorii sociale din mulţime: cetăţeni, războinici, ciobani, femei tebane, fecioare tebane, bătrîni atenieni.

Din felul în care a fost conceput libretul, rezultă cu claritate că Edmond Fleg a avut în vedere funcţia dramatică a fiecărui personaj, a fiecărei scene, am spune chiar a fiecărui cuvînt, aşezat cu maximă grijă într-un anumit context al întregului, în partida unui erou. Toate aceste puncte aparent insurmontabile devin inele ale spiralei dramatice mereu urcătoare. Numai astfel fiecare „inel“ al acţiunii îşi asumă o funcţiune specifică în cadrul schemei dramatice în care figura centrală este Oedip, ridicat la rangul marilor eroi tragici de operă, asemeni lui Orfeu, Siegfried, Boris Godunov, Wozzek.

---

[1] Bernard Gavoty, *Op. cit.*, p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

În același context trebuie privită dezvoltarea trăsăturilor spirituale ale lui Oedip, distribuite cu eficiență pe parcursul întregii lucrări. Astfel, în jurul său se polarizează toate evenimentele operei, figura sa constituie fondul dinamic al acțiunii, al procesului afirmării ideii corolare.

Desigur, cadrul relativ limitat al timpului, cît și evitarea unor momente dramatice cu nuanță naturalistă au determinat libretistul să transpună anumite evenimente importante în afara spațiului scenei, adică în culise. Despre ele spectatorul află că s-au produs, atît în intervalul convențional al antractelor, cît și în cel al actelor propriu-zise. Ne referim la numai cîteva. Copilul este salvat de la moarte și ajunge la Corint în afara orbitei spectatorului. La fel se întîmplă cu pieirea Sfinxului, cu sinuciderea Iocastei și autopedepsirea lui Oedip.

Cu toată construcția închegată a libretului, spectatorul perspicace este pus în cîteva rînduri în fața unor evenimente ce îi ridică întrebări la care nu primește un răspuns edificator. Așa, bunăoară, de ce succesorul la tronul lui Laios n-a căutat să afle circumstanțele morții predecesorului său, de ce n-a efectuat o anchetă la timpul oportun ? Oracolul, tîlmaciul voinței divine în ochii oamenilor, reprezentant al destinului, nu se face vinovat, atunci cînd îi ascunde lui Oedip, venit înadins la Delphi, spre a se lumina, cine-i sînt adevărații părinți ? De ce Tiresias, omul care știe și vede tot, n-a izbăvit cetatea de nenorocirile Sfinxului, iar apoi n-a avertizat direct că Oedip este cheia nenorocirilor abătute ? De ce Iocasta nu se interesează de trecutul noului soț ? De ce confruntarea dintre Laios și Oedip se soldează cu un deznodămînt așa tragic ? Este corect ca Oedip să pătimească pentru fapte săvîrșite de strămoși ? De ce Oedip n-a fost înștiințat la timpul său, de către Phorbas, că Meropa și Polybos nu sînt părinții săi, împiedicîndu-l să se autosurghiunească ? Aceste întrebări și încă multe altele se pot ivi, după o atentă scrutare. De fapt, asemenea semne de întrebare ar putea fi formulate tuturor operelor, cu greu găsindu-se sorți de izbîndă la o severă analiză logică. O asemenea optică severă apare chiar inutilă o dată ce s-a căzut de acord asupra amprentei convenționale a operei. Totuși, întrebările de mai sus se nasc extrem de rar, spectatorul nu se gîndește la ele, fiind eminamente copleșit de dinamismul acțiunii, care nu-i îngăduie să mai delibereze asupra impecabilității arhitectonice ce apare, în ultimă instanță, apropiată de perfecțiune.

Rezumînd cele spuse de mai sus, ne folosim de o schemă grafică, menită să ofere, într-o prismă generală, configurația libretului, raportat la izvoarele sale :

ACTUL I	ACTUL II	ACTUL III	ACTUL IV
Prolog	Tablourile 1, 2, 3		Epilog
Introducere	Desfășurarea evenimentelor	Tragedia propriu-zisă *Oedip Rege*, de Sofocle, cu intervenții, îndeosebi la extremități.	Concluzie
Inscenarea faptelor referitoare la Oedip din *Oedip Rege*, legende, mituri.			*Oedip la Colona*, de Sofocle. În plus, intervenții pe întreg parcursul acțiunii.
Contribuția masivă a lui E. Fleg.		Contribuția masivă a lui Sofocle.	

Scanned with OKEN Scanner

Libretistul nu este un creator autonom, el se ghidează după legi și cerințe ce aparțin muzicii și compozitorului. Numai în măsura în care le respectă, chiar și atunci cînd se manifestă ca un inovator, reușește să dea viață unei lucrări înzestrate cu potențialele trăiniciei. Deși libretistul se comportă ca un docil colaborator, totuși de munca sa depinde, în ceea ce-l privește, finalitatea artistică a viitoarei opere. Din paginile libretului trebuie să rezulte structura operei, dacă ea este alcătuită după sistemul numerelor sau al acțiunii neîntrerupte, și în ce forme vocale vor fi turnate anumite momente ale firului dramatic.

Drumul lui Edmond Fleg este cel marcat în drama muzicală de libretistul Richard Wagner, de transformare a situațiilor idealizate de Scribe și Meyerbeer, ca mijloc de reliefare a caracterelor și acțiunii. Acest drum a fost adoptat de majoritatea creatorilor lirici, inclusiv de Boito, colaboratorul lui Verdi din ultima perioadă. Explicația acestei orientări se află în cerința dezvăluirii dinamice a acțiunii prin opunerea și ciocnirea imaginilor contrastante. Orice reformă a operei, oricît de radicală ar fi, nu numai că nu rupe cu această legitate, ci pornește de la ea, își plăsmuiește poziția critică pe afirmarea incompatibilității vechilor convenționalități cu aceste legi naturale. Cu atît mai mult se justifică această direcție, cu cît opera secolului al XX-lea s-a înscris pe făgașul unui spectacol de idei, de afirmare a unor sensuri filozofice. În acest context acel „*Vengo al teatro per divertirmi e non per studiare*!“ [1] despre care vorbea Liszt, într-una din scrisorile sale, nu mai corespunde conformației moderne a publicului care știe să discearnă valorile de pseudovalori, care împletește distracția cu instrucția, frumosul cu utilul.

Libretul *Oedip*-ului are o cursivitate firească ce provine din desființarea barierelor artificiale, a formelor încorsetate și a situațiilor invariabile. Și aceasta, pentru că acțiunea dramatică nu este atribuită recitativelor. Ea se dispersează pe toate suprafețele, iradiază din orice cuvînt. De fapt, Edmond Fleg a dobîndit ritmul lăuntric precipitat, cu alura de flux continuu, prin desființarea deosebirii dintre recitativ și arie. Dacă în operele clasice și romantice, în recitativ, acțiunea se concentra înspre latura exterioară, în arii, ea se profila spre aspectele intimității sufletești, spre destăinuiri și autoanalize psihice. Or, în libretul oferit lui Enescu, unificîndu-se aceste tipuri, s-a realizat simbioza ce imprimă ritmicitatea condensată și fluentă acțiunii. De aici decurge structura adoptată în diferitele tablouri și scene. Dacă în prolog narațiunea expozitivă predomină, cu repetări simetrice, cu evocări și cuvinte sărbătorești, în alte tablouri se întîlnește frecvent (îndeosebi în actul III) *stihomitia*, dialogul concentrat, duelul de replici scurte, în alternanțe simetrice, menit să redea tensiunea controversei deschise. De la caz la caz, se apelează la cuvinte ce dezvăluie sensul adînc al tragediei năzuințelor spre lumină amplificîndu-se răsunetul fatidic al cu-

[1] „Vin la teatru pentru distracție și nu pentru studiere“, „Revue et Gazette musicale de Paris“, 2 septembrie 1838.

Scanned with OKEN Scanner

vintelor. La Tiresias capătă rezonanţa stîncilor delfice, la Creon, ambianţa oficială şi disciplinară, la Oedip, un ecou de lespede şi singurătate, de amărăciune şi speranţă, de nestăvilite efecte contrastante, ce se succed într-un permanent joc de culori sonore, de lumini şi umbre.

Numai în cîteva scene se conturează dimensiunile unor monologuri, arioso-uri care nu au caracter pasiv, datorită anaforalelor iniţiale ce revin insistent, sub forma unor interpelări, de preferinţă interogative, ca de exemplu în tabloul doi al actului II, în monologul Sfinxului, în monologul lui Oedip, din epilog, în care intervin în plus şi fraze exclamative.

Principiul de bază al unor asemenea monologuri este antiteza ; unei serii de întrebări laconice i se opune amploarea unei perioade întemeiate pe o repetiţie anaforică. Părţi relativ extinse întîlnim şi în caracterizarea Iocastei, în scenele cu Tiresias, Tezeu, Marele Preot. Scenele corale au o oarecare augmentaţie în actul I şi în finalul actului II. În rest, corul este tratat în manieră dialogată, intervenind cu replici scurte, dar esenţiale, atît pentru sublinierea unei idei desprinse din acţiune, cît şi pentru precizarea poziţiei adoptate de mulţime. În scena blestemului, de la începutul actului III, mulţimea este în unison cu Regele, în stigmatizarea ucigaşului neidentificat. Replicile sale se reduc la exclamaţii lapidare : *„Blestem, blestem pe el"*. Scurtele intervenţii au darul de a creiona cu plasticitate atitudinea mulţimii. În scena autopedepsirii, corul pronunţă următoarele cuvinte, însăilate în momente scenice semnificative :

Auzind urletul lui Oedip :

„Ah, vai ! O groază, ce groază, Oedip, Oedip !"

Văzîndu-l pe Oedip orb, cu sîngele pe faţă :

„Ah, vai, ce groază !"

Iar apoi :

„Om sărman ! Ce-ai făcut ?"

Şoptind :

„Ce-ai făcut ? Ce-ai făcut ?"

Şi în concluzie :

„Amar ! Ce groază !"

De remarcat că Edmond Fleg n-a furnizat compozitorului pretext literar pentru scene de ansamblu (duete, cvartete etc.) lipsite de vitalitate, convenţionale. În schimb, scenele sînt bine construite, de obicei simetrice, încercuite de idei, fraze, ce revin, se repetă, evoluînd, desigur, pe porţiunea superioară a spiralei. Am indica, în acest sens, refrenul bătrînilor atenieni din ultimul act (*„Pace blîndă ! Pace bună"*) ce sudează şi edifică întreaga arhitectură literară a epilogului, repercutîndu-se, aşa cum se va vedea,

Scanned with OKEN Scanner

asupra celei muzicale. Pentru definirea principiilor călăuzitoare în procesul elaborării fundației poetice, Edmond Fleg ar fi putut recurge la cuvintele renumitului libretist al secolului al XVIII-lea, Metastasio : „. . . nu pot scrie nimic care urmează să fie cîntat, fără să-mi fi imaginat (bine sau rău) muzica“ [1]. Spunem aceste cuvinte gîndindu-ne la multe aspecte. Muzicalitatea versului lui Edmond Fleg, ca purtătoare a emoției poetice, înseamnă cîteodată mai mult decît înțelesul obiectiv și logic al cuvîntului. Dar se întîlnesc, în textul anumitor scene, „fraze cheie“ care conțin un aforism ce formulează tîlcul fundamental al respectivului moment dramatic.

Expresia cheie are rostul de a defini ideea principală, încă din prima frază. Să ne amintim, în acest sens, de primele replici ale lui Tiresias din primul act, cînd prevestește tragicul destin al noului născut :

„Ah, vai !“ ; O, vai și amar !“

Și a treia :

„Dureri ! Dureri ! O, glie strămoșească !“

Mai observăm dozarea parcimonioasă a materialului lexical, aranjat după metoda cumulativă, progresivă.

În primul tablou al actului II, primele replici ale lui Oedip sînt deja semnificative pentru caracterizarea personajului :

„Da, să plec !
Da, nevinovat, să fug !
Doar surghiunul de veci.“

Spectatorul își dă seama imediat, din aceste ingenioase fraze care fac aluzie la predestinările din actul precedent, că Oedip își cunoaște ursita, că el nu se resemnează, din contră, se angajează într-o temerară dispută. De altminteri, ideea surghiunului va încununa tabloul ; Oedip, în final, va părăsi Corintul. Ideea se infiltrează în sufletul lui Oedip, se intensifică în focul unor frămîntări de conștiință în dialogul cu Meropa, și abia apoi se concretizează în fapte. Ce poate fi mai dialectic, mai sublim și mai apropiat de perfecțiune ? Libretistul a concentrat toată acțiunea asupra acestei idei, neîncărcînd-o cu aspecte adiacente, cu divertismente, cu noi planuri dramatice. Și aici, totul se reduce la esență.

Mersul acțiunii se face în progresie, după principiul acumulării succesive și intensificării dramatismului, recurgîndu-se, în proporție considerabilă, la contraste spațiale, opuneri temporale, ciocniri violente. Tonul polemic este imprimat substanței emoționale a partidei multor personaje. El se întîlnește în paginile eroului titular, inclusiv în penultima sa intervenție, recapitulînd firul acțiunii, la provocarea lui Creon. Se poate urmări intensificarea emoțională pe etape, ducînd la afirmarea noilor idei, în cazul de

[1] Romain Rolland, *Călătorie în țara muzicii*, București, 1960, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

față, nevinovăția lui Oedip. Monologul are o structură ternară, ideea inițială este reluată în fraza concluzivă :

„Sînt nevinovat ! Pot fi părtaș la crimele ursite de destin, cînd nici nu eram născut ? Fost-a măcar o clipă în viața-mi oropsită cînd eu nu m-am luptat cu zeii prigonitori ? N-am părăsit Corintul, căci iubeam pe al meu tată și o cinsteam pe mama ? Știam eu că-ncoltit la răscruce de drumuri îl ucideam pe tata, apărîndu-mi viața ? Și cînd răpus-am Sfinxul, ghicindu-i taina, ca să scap de la moarte atîți tebani, știam eu că-mi pregăteau drept răsplată un culcuș incestuos ?

Nu ! Eu nu am știut. Nu, eu nu am știut ! Dar tu, tu știi, Creon ; spurcîndu-mă pîngărești pe Iocasta dincolo de mormînt. Iar voi, tebani, cînd m-ați alungat, ori cunoșteați pe cel ce l-ați gonit ! Îl cunoșteați pe salvator, pe-al vostru tată ! Paricizi ! Voi sînteți paricizi ! Eu sînt nevinovat ! Nevinovat ! Nevinovat !

Voința mea n-a fost nicicînd în crimele mele ! Biruit-am destinul ! Am învins soarta mea !“

Reluarea unor cuvinte, idei, după o porțiune dezvoltătoare, are rostul nu numai de a întări semnificația, ci și de a oferi muzicianului posibilitatea reafirmării unei idei muzicale, turnate în forme simetrice. Deci, iarăși, avem de-a face cu un aspect al „muzicalității“ libretului.

Un alt merit al libretului, și totodată un aspect ce-i conferă originalitate în peisajul abundent al libretelor de operă, aparține de domeniul integrității țesăturii dramatice. Ne explicăm, dezvoltînd o idee enunțată fugitiv în paginile anterioare. Totul în *Oedip* se desfășoară în virtutea prezicerilor destinului noului născut. Să numim deci, acest element, motivul prezicerii, care va domina tot mersul acțiunii. Îl aflăm în finalul epilogului, prin Tiresias. În tabloul următor, îl reauzim din gura lui Oedip, care povestește ce i-a spus oracolul. Prezicerile, respectiv paricidul și incestul, le vedem realizate în tablourile următoare. În actul III iarăși Tiresias ne amintește, întrucîtva altfel, despre același lucru. Asistăm la identificarea lui Oedip cu făptașul crimei. În ultimul act, încă o dată, concluziv, auzim, în monologul oedipian, citată toată istoria evenimentelor, într-o interpretare nouă. Deci, „motivul prezicerii“, îl întîlnim în libret, în absolut fiecare act sau tablou. Și totuși, el nu trenează acțiunea, nu există nici urmă de monotonie, de stagnare, de banalitate sau puerilitate. Acest motiv este întors pe toate fețele, dînd prilejul conturării unor caractere integre, unor linii dramaturgice largi, unor idei bine definite. Și totuși, conducerea „motivului prezicerii“ nu este ideală. Ca pondere, „motivul“ cuprinde trei părți din totalul actelor, dar abia ultimul justifică și motivează comportarea eroului principal. De aici, lipsa echilibrului arhitectural, care facilitează întrebări contradictorii. Oedip luptă împotriva destinului. Cu toate acestea, cele prevestite se întîmplă întru totul. Deci, destinul este biruitor. Ca atare, în ce mai constă izbînda omului, a lui Oedip ?

Este întrebarea cardinală, tratată în libret oarecum pe muchie de cuțit, deși, în ultimă instanță, fără echivoc, de înțelegerea ei depinde totul. Aceasta și-o va asuma Enescu, rezolvînd-o cu mijloace exclusiv muzicale Fără să anticipăm, sîntem obligați să diversificăm planurile pe care se conturează acțiunea, copioasă în elemente imprevizibile. Oedip este învins din

Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere al desfăşurării factologice. Din punct de vedere spiritual, omenesc, în sens generalizat, el este un învingător. Pe acte, în primul doar se enunţă „motivul", lupta. În al doilea, cu toată împotrivirea, Oedip este treptat învins, prezicerile se împlinesc. În al treilea act, prin inducţie şi deducţie, prin amintiri şi confruntări, se reconstituie procesul funestelor peripeţii, descoperindu-se adevărul. Copleşit, Oedip îşi străpunge ochii. Gestul nu este un efect teatral, ci o mărturie în plus a neprihănirii, demonstrînd că primul om uluit de ferocitatea faptelor săvîrşite este el, Oedip. Or, el nu tolerează asemenea nelegiuri. Pedeapsa supremă este cea pe care singur ţi-o atribui.

În epilog, Oedip apare biruitor, deoarece conştiinţa sa, aflată deasupra faptelor, a rămas nepătată, voinţa n-a fost în acţiunile sale. Aşadar, este vorba de o desfăşurare psihologică, de o dedublare de sensuri ambigui, de o prăpastie între faptă şi conştiinţă. Faptele s-au săvîrşit fără conştiinţa sa, fără întrevederea rezultatelor la care va ajunge în sfîrşit, fără să intuiască cursa ce i s-a întins. Am putea spune că în actul II acţionează derutat, el fiind plecat, în fond, din casa crezută natală. Vinovaţi pot fi cei care nu i-au spus aceasta, care l-au indus în eroare : zeii, oracolul, complexul de împrejurări. Nevinovăţia finală a lui Oedip este certă, deoarece el a luptat, s-a împotrivit, a acţionat. Direcţia principală a luptei oedipiene a fost impecabilă. El a fost „lovit" pe o linie secundară, în care conştiinţa sa nu era angajată. Ideea care se desprinde, subliniată magistral de muzică, este că Oedip omul este înzestrat cu voinţă de afirmare, datorită căreia se răzvrăteşte împotriva puterii care-i nesocoteşte libertatea. Personalitatea sa va ieşi în cele din urmă biruitoare, conştiinţa sa fiind neprihănită, situată deasupra faptelor efemere şi neputincioase să-l copleşească, să-l îngenuncheze. În aceasta rezidă măreţia, demnitatea omului, cîntată de Enescu !

Pluralitatea planurilor de conştiinţă în dramaturgia operei *Oedip* este un atribut, o calitate intrinsecă ce pendulează în jurul luminării adevărului, conferind fizionomiilor psihice densitate, profunzime şi, de ce nu, coerenţă. Devine peremptorie prezenţa clasicului principiu al tensiunii şi relaxării, ce se desenează neostentativ, pe îndelete, într-o dozare armonioasă, ceea ce face ca acţiunea tragediei să înainteze sigur, în mers implacabil, în progresie neîncetată.

Libretistul dovedeşte putere de sinteză şi un instinct dramatic sobru. N-a supralicitat libretul, n-a recurs la gratuităţi, n-a folosit expresii fruste, n-a adoptat linia aglomerării ţesăturii dramatice. Preferă transparenţa circuitelor deschise, echilibrul bătrînesc, dar nu sclerozat al proporţiilor, simplitatea fizionomiilor, claritatea limbii literare. Edmond Fleg s-a preocupat intens de cuvînt, de organizarea lui în forme literare capabile să transmită fidel sensul acţiunii. În *Jurnalul intim*, Wagner nota : „Fiecare frază, cît de mică ar fi, are pentru mine însemnătatea unui întreg act". Afirmaţia are darul să prospecteze însemnătatea organizării interioare a libretului, după cele mai riguroase legi poetice.

Caracterul inovator al stilului poetic, preconizat de Edmond Fleg, este deosebit de evident. Întîlnim un „Stilsprache" nou, o ţesătură flexibilă, bazată pe dialogul concentrat ce convine dinamismului epocii, o adevărată „simfonie în alb" ce se conturează liber, nedisimulat. Avem de-a face cu un stil în proză, de o factură liberă, asimetrică. Numai pe alocuri se pro-

Scanned with OKEN Scanner

filează metrul versificat (dar nu construcția cvadriliniară), ce trădează intenția libretistului de a imita dispoziția accentelor din metrul safic propriu-zis. Cu toate acestea, în majoritatea versurilor — existente de altfel în proporții restrînse față de suprafețele în proză — numărul silabelor variază în mod destul de liber, și numai disparat unele strofe alcaice și asclepiadice, precum și clauzula adonică ne permit să întrezărim o ușoară tentativă de imitare a versului antic.

Spre deosebire de rimele sonore, dar prea facile și aproape monotone ale libretelor de operă clasice și romantice, aspectul fonetic al rimelor lui Fleg dă impresia unei măiestrii poetice bazate pe principiul varietății. În acest context, replicile alternează necontenit, în silabe circumscrise, de la tetra- la dodecasilabe și chiar cvintodecasilabe. În unele replici ale lui Oedip se evidențiază acel *parlando* patetic pe care ni-l putem închipui în alexandrini energic cadențați. Echilibrul cuvintelor este întotdeauna grav și solemn, ca și cum numai astfel s-ar putea reliefa tragismul situațiilor și caracterelor. Tonalitatea tragică a limbajului este adîncită prin repetiții de cuvinte, întîlnite cu prioritate în partitura corului.

În anumite cazuri, rimele se termină cu consoane aspre, pentru sublinierea tensiunii. Pe bună dreptate remarca Emanoil Ciomac [1]: „. . . versurile pline de consonante dure ale numelor grecești antice ale parnasianului Leconte de Lisle". Așadar, în libret sînt destul de numeroase versurile în care se întîlnesc denumiri antice, zei, localități, personaje, ca de exemplu: Phoibos, Artemis, Hera, Khorite, Amifon, Zethos, Heracles, apa Dricei, Delos, grădina Hesperidelor, ghețarii Cimerieni ș.a.m.d., folosite nu numai sub influența parnasienilor, ci și pentru ancorarea acțiunii în timp și spațiu.

Sintetizînd calitățile libretului, consemnăm cuvintele: condensat coerente, limpezime structurală, precizie plastică, variație perpetuă. Gama largă stilizată, folosită de Edmond Fleg (vorbirea prozaică, poetică, ritmică, percutantă), oferea — virtual — largi posibilități găsirii corespondentului muzical.

Dintre calitățile indiscutabile ale libretului se impune subliniată cea primordială: muzicalitatea. Detectînd însușirile libretului, Ibsen remarca: „perfecțiunea unui libret constă tocmai în imperfecțiunea lui, lăsînd loc muzicii să se dezvolte". „Un bun libret — afirmă Giancarlo Menotti — nu este altceva decît un libret care inspiră o muzică bună." [2] După Werner Egk, meritul unui bun libret este că „facilitează și provoacă forma muzicală". Deci, suprema calitate a libretului scris de Edmond Fleg, la cererea lui George Enescu, a constat în aceea că a servit drept pilonul literar al viitoarei tragedii lirice, a fecundat inspirația compozitorului, a generat muzica!

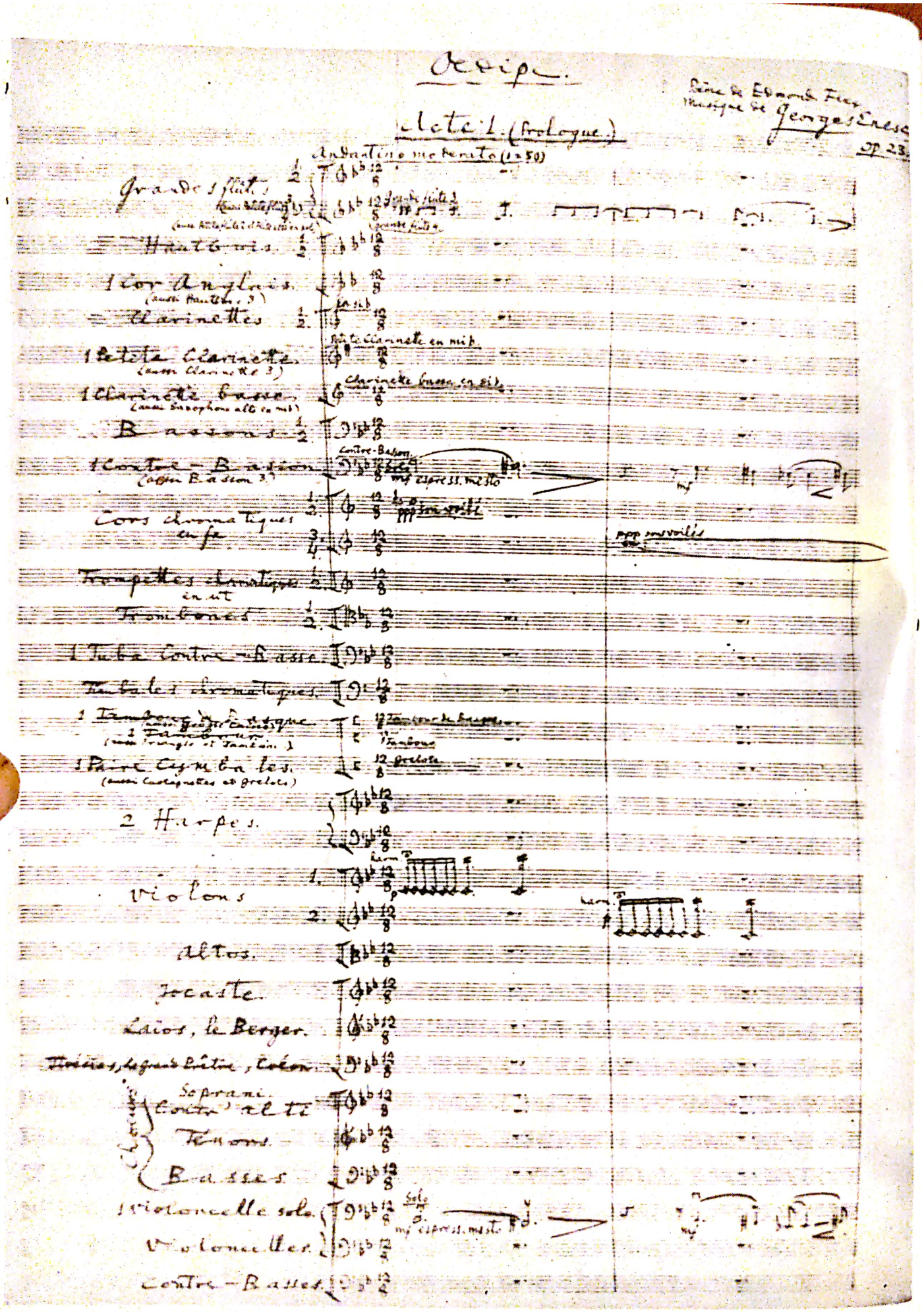
Și astfel, la capătul acestor rînduri, putem apela la cuvintele lui Enescu: „Munca poetului este terminată, cea a muzicianului de-abia începe".

---

[1] Emanoil Ciomac, „Oedip", revista „Muzica" nr. 8, 1956, p. 36.
[2] André Boll, *L'opera — spectacle intégral*, Olivier Perrin — editeur, Paris.

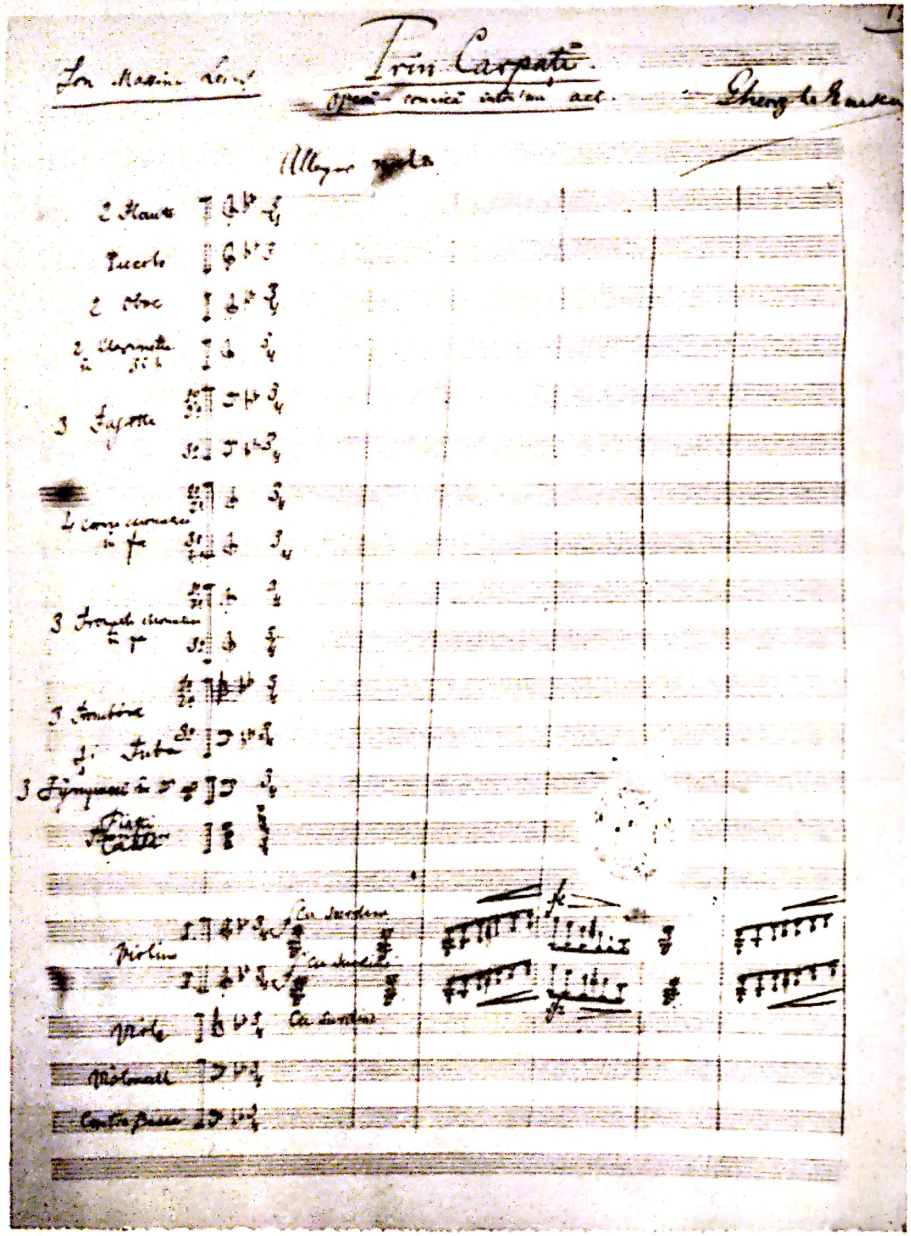
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

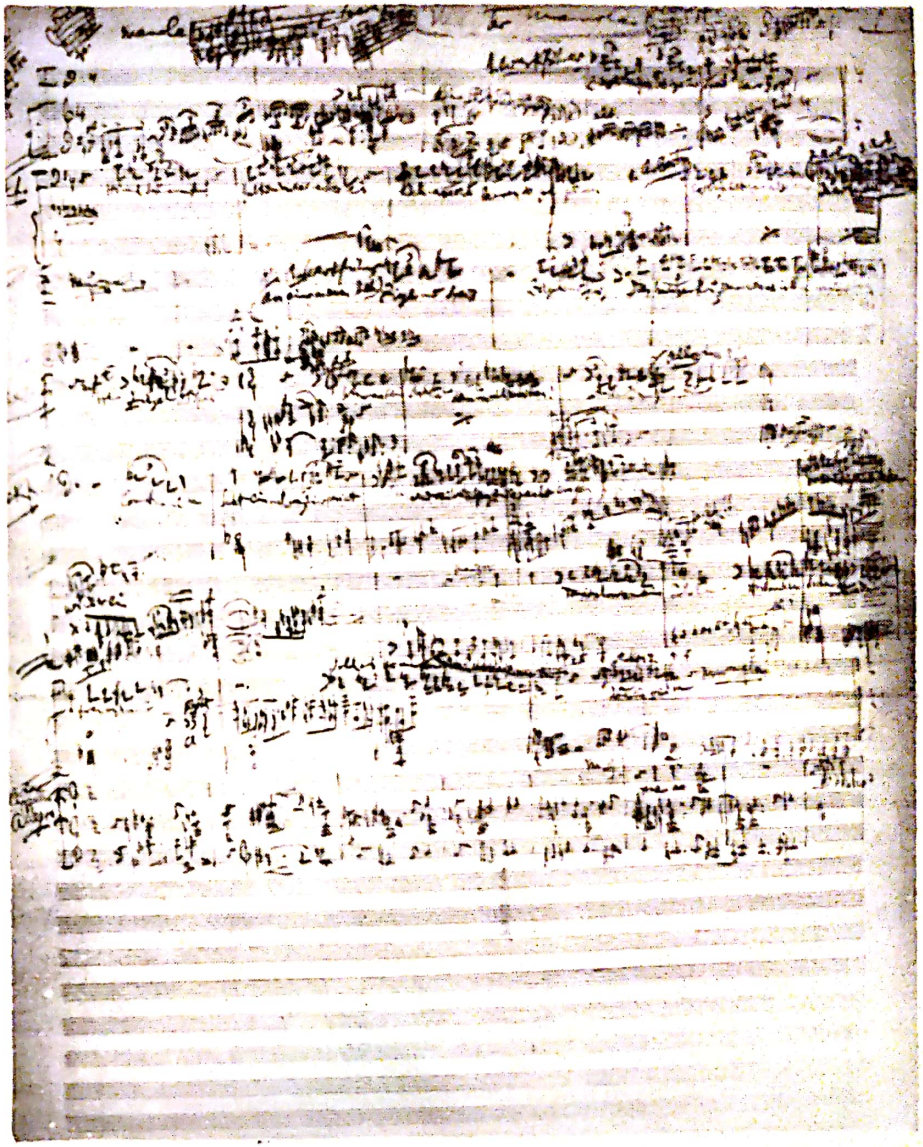


Prima pagină din manuscrisul tragediei lirice *Oedip*

Scanned with OKEN Scanner

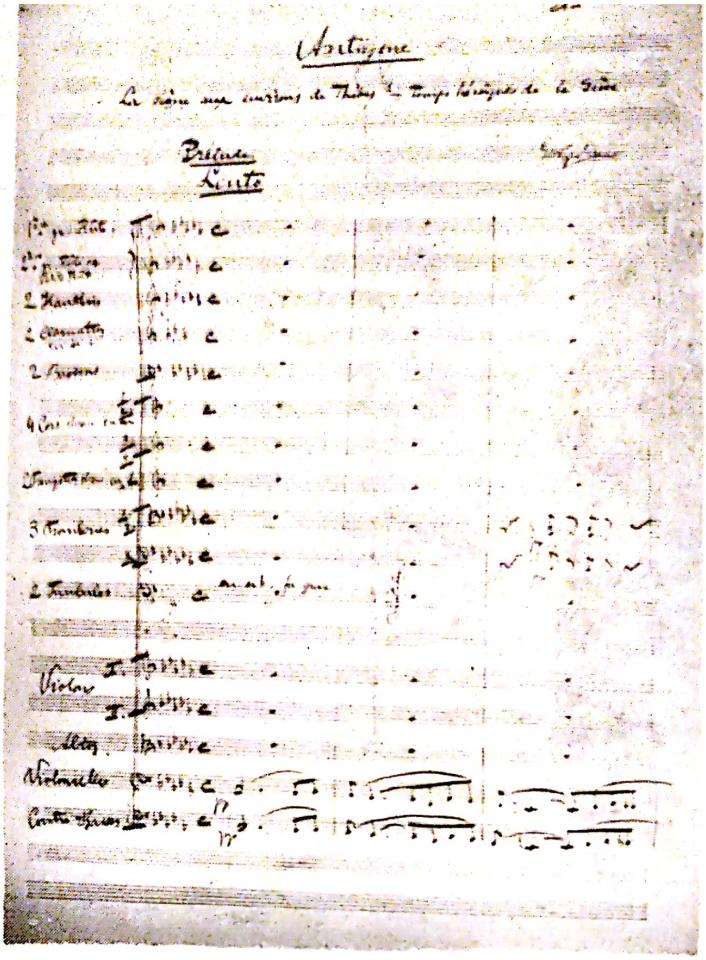


Proiectul nefinalizat al operei comice *Prin Carpați* (Muzeul „George Enescu")

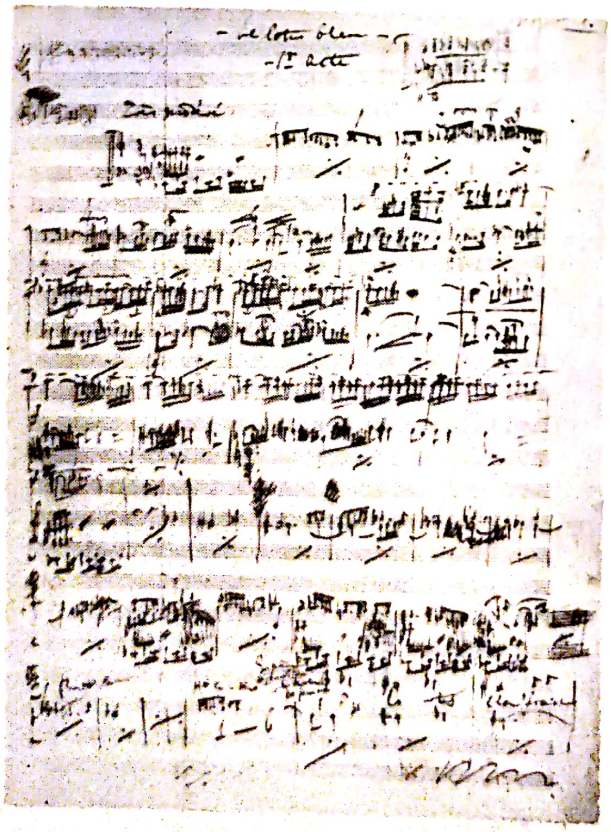


Meșterul Manole
(Muzeul „George Enescu")

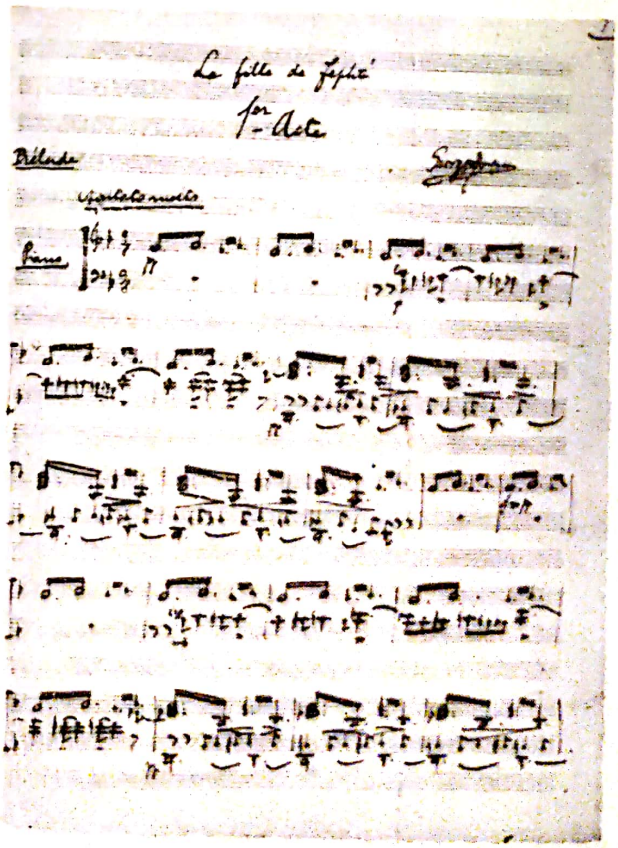
Scanned with OKEN Scanner



Antigona (Muzeul „George Enescu")



O filă din manuscrisul operei neterminate *Lotusul albastru* (Muzeul „George Enescu")

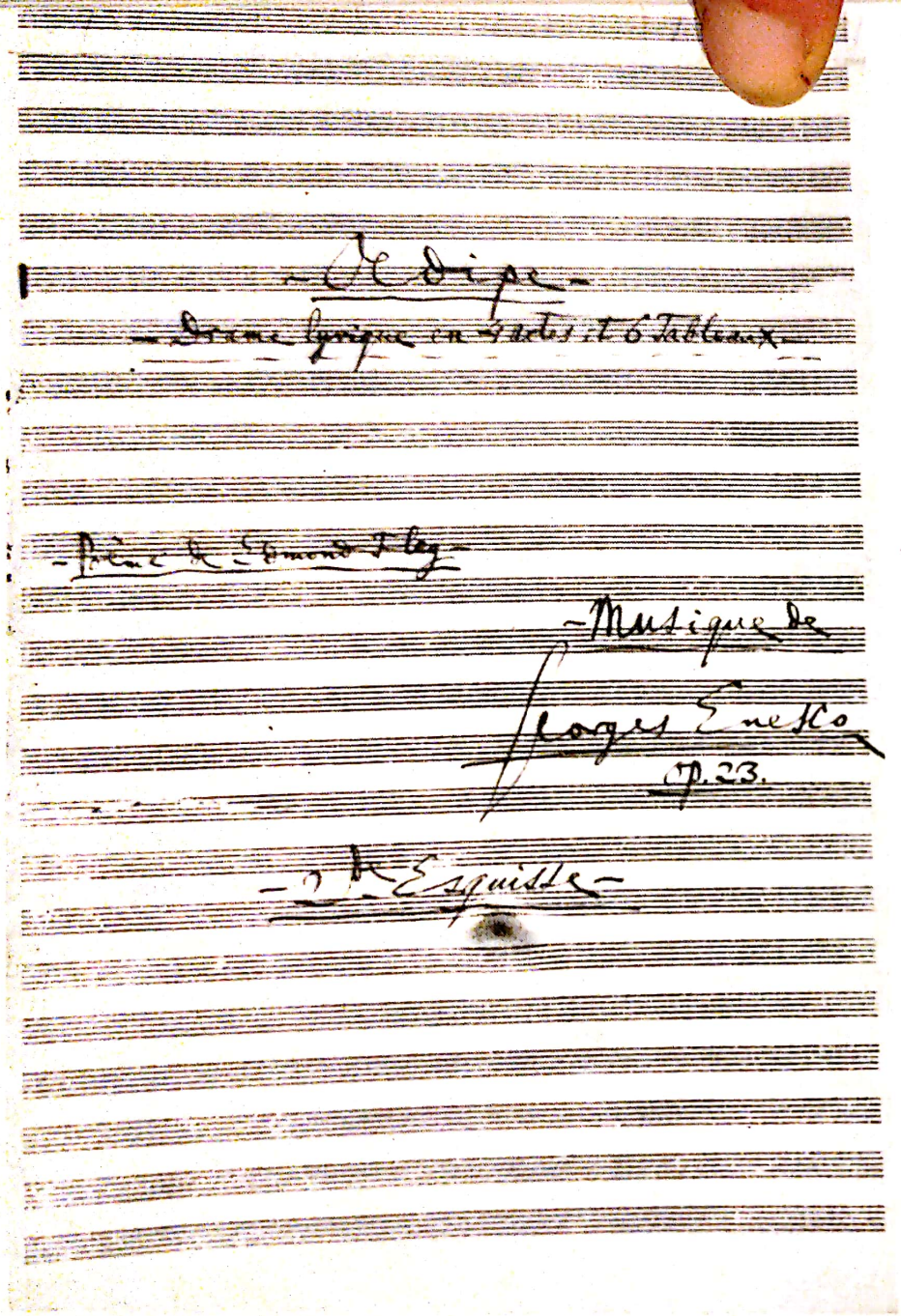


Pagina de titlu din manuscrisul operei *Fiica lui Jephta* (Muzeul „George Enescu")

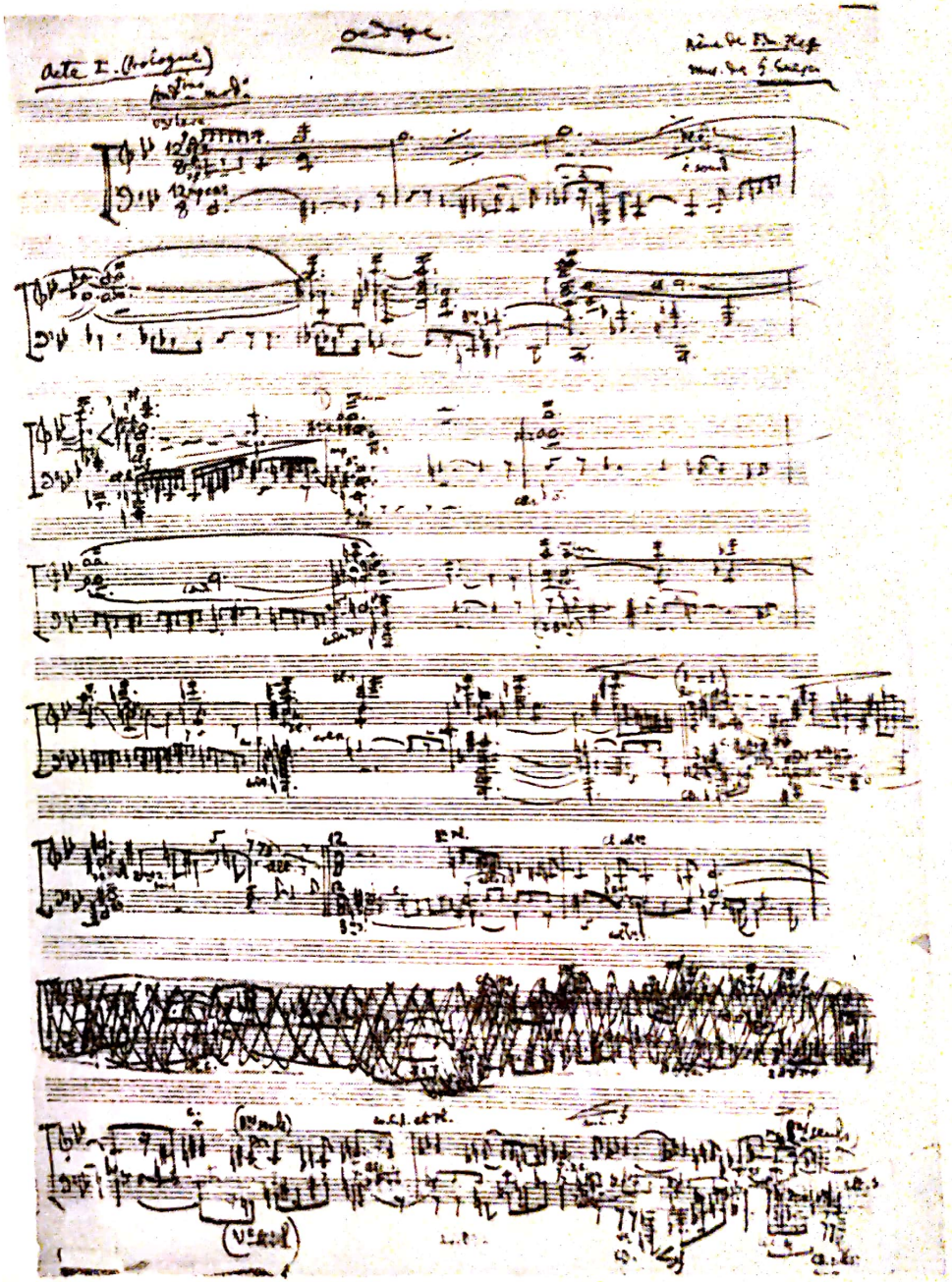
Scanned with OKEN Scanner

Enescu în perioada compunerii tragediei lirice *Oedip*

Scanned with OKEN Scanner

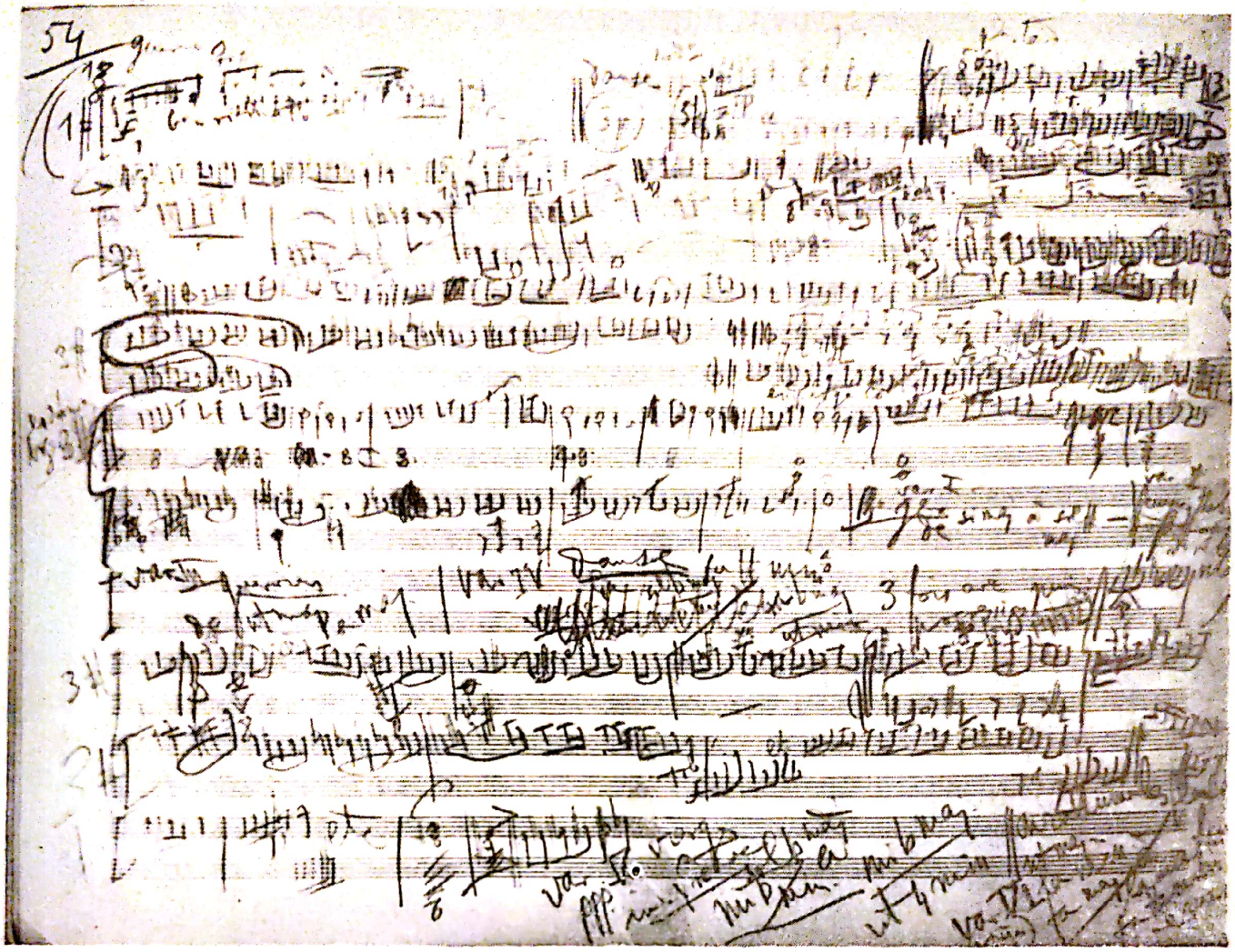


Foaia de titlu la una din schițele *Oedip*-ului
(Muzeul „George Enescu")

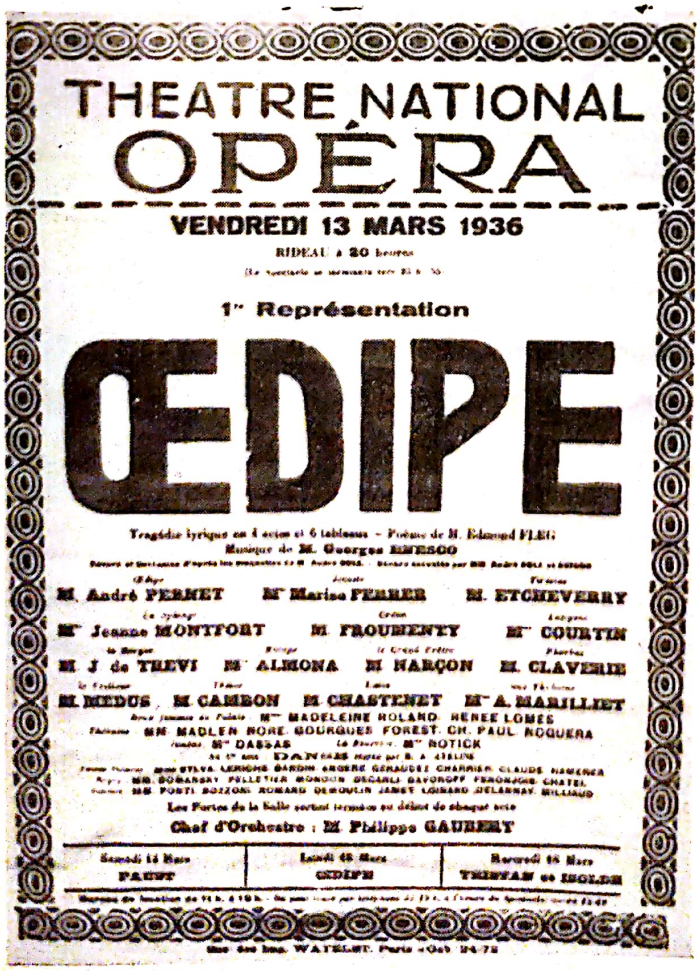


Facsimil după o schiță a reducției de pian
(Muzeul „George Enescu")

Scanned with OKEN Scanner

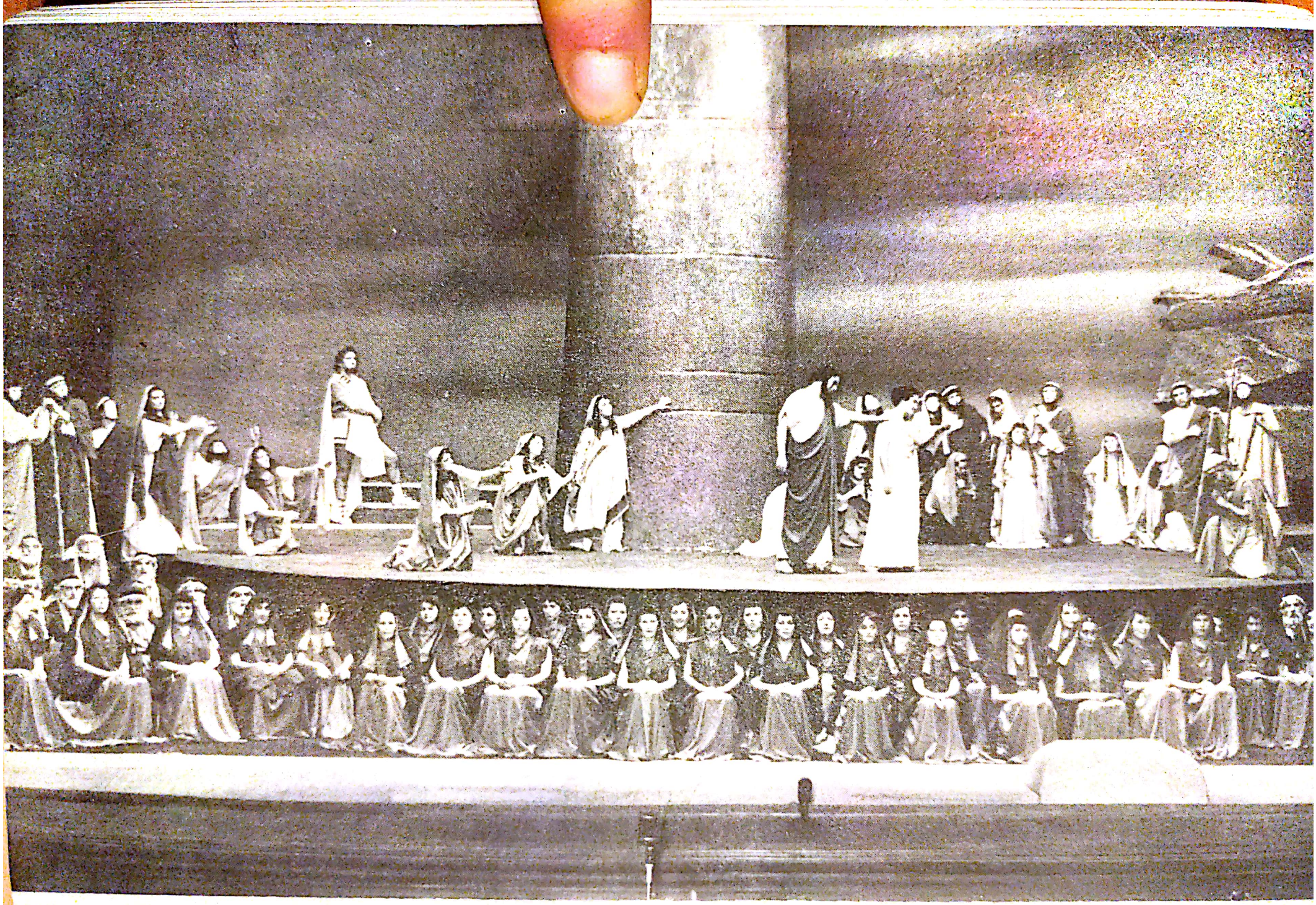


„Dansul păstorilor"
Manuscris din actul I
(Muzeul „George Enescu")



Afișul premierei mondiale
a tragediei lirice *Oedip*
(Muzeul „George Enescu")

Scanned with OKEN Scanner



CUM A FOST PLĂMĂDIT OEDIP-UL ENESCIAN ?

„. . . Am conceput opera mai spontan decît s-ar crede."

ENESCU

Compunerea lui Oedip a fost spontană

„Nu intră în atribuţia mea — mărturisea Enescu — să declar că Oedip este sau nu cea mai desăvîrşită dintre lucrările mele. Ceea ce pot afirma cu certitudine e că, dintre toate, îmi este cea mai dragă. Mai întîi, m-a costat luni de muncă, ani întregi de încordare. Apoi, am pus în ea toată fiinţa mea, pînă la a mă identifica, în unele momente, cu eroul meu. Dacă aş spune în ce stare de exaltare m-am găsit gîndindu-mă la Oedip, apoi compunînd notă cu notă această voluminoasă operă, nimeni nu m-ar crede." [1]

Ceea ce Enescu încearcă să definească din stările sufleteşti care l-au animat în epoca zămislirii *Oedip*-ului, nu este altceva decît eterna dăruire creatoare, starea de scînteiere şi efervescenţă caracteristică tuturor marilor făurari. Fără această pasiune aflată la graniţele exaltării, nu se concepe autenticul proces al genezei ! Ea se profilează în proporţie directă cu virtualităţile transmise şi finalizate în opera de artă.

Într-atîta era de coaptă pregătirea interioară a procesului de creaţie, a noii opere, a *Oedip*-ului, într-atît erau de copleşitoare latenţele umane şi muzicale întrevăzute în subiectul abordat, încît Enescu se consacră cu sete şi dezinvoltură compunerii. „Ar fi banal să afirm — spune el în *Amintiri* — că m-am apucat de lucru, cînd, în realitate m-am aruncat în el ! Eram cu adevărat posedat. Un asemenea subiect ! Să abordez antichitatea în ce are ea mai splendid, mai legendar şi în acelaşi timp mai uman !"

Ce poate fi mai elocvent în privinţa atracţiei lui Enescu pentru *Oedip*, a participării sale pînă la identificarea totală cu viaţa interioară a personajelor sale, decît confidenţa referitoare la starea sufletească avută în momentul terminării formidabilei scene a disputei dintre Oedip şi Ekhidna ? „Cînd am lăsat condeiul jos, după această scenă, am crezut că voi înnebuni . . ." Este aici o mare asemănare cu exaltarea aflată la porţile paroxis-

[1] Bernard Gavoty, *Op. cit.*, pp. 129—130.

mului, avută de Wagner cînd a terminat scena morții Isoldei, a lui Ceaikovski, în momentul în care Gherman, din *Dama de pică*, își pune capăt zilelor.

Enescu a scris *Oedip*-ul cu ușurință, ideile muzicale se conturau pe nesimțite : „. . . fructele cădeau în jurul meu, nu aveam decît să mă aplec și să le culeg". Pentru ilustrarea felului în care s-a conturat *Oedip*-ul, este caracteristică următoarea afirmație a autorului său, care nu se poate împăca cu acei zeloși critici, tentați să vadă în elaborarea propriu-zisă o obsesie chinuitoare, o naștere grea făcută cu forcepsul. „S-a afirmat astfel, că a fost obsesia vieții mele. Nu e adevărat. E drept că m-a urmărit legenda nefericitului rege, așa cum mi-a apărut în interpretarea lui Mounet-Sully. Dar am conceput opera mai spontan decît s-ar crede." [1]

Clarificînd aceste lucruri, nu ne mai frămîntă întrebarea de ce o creație, de dimensiunile *Oedip*-ului, se desfășoară cu generozitate și naturalețe. Sau de ce este înzestrată cu atîta cursivitate, limpezime și bogăție, încît, abia pe măsura audierii ei, se discern nuanțe tăinuite, sensuri și idei. Generozitatea și profunzimea partiturii sînt — ca întotdeauna — conferite de spontaneitatea creației. Nimic forțat sau chinuit. Nici urmă de scleroză emoțională, de sterilitate în inspirație. Dimpotrivă, abundență stăpînită și distribuită printr-o anevoioasă selecție. Dar, pînă la fixarea ideilor muzicale în portativele partiturii, Enescu a cunoscut un dramatic proces latent, laborios, care s-a sedimentat în zile, luni și ani de meditare, ezitare și definitivare.

Actul creator în concepția lui Enescu

Într-adevăr, gestația și zămislirea *Oedip*-ului a fost neobișnuit de lungă. „În rezumat — spune Enescu în *Amintiri* — *Oedip*-ul mi-a ocupat spiritul de-a lungul unui sfert de secol și mi-a luat zece ani de muncă." Un caz oarecum similar se cunoaște în istoria muzicii cu compunerea tetralogiei wagneriene, care a depășit cu un an pătrarul de veac. Am afirmat „oarecum", întrucît în răstimpul anilor 1848—1874, Wagner nu a scris numai o singură lucrare, ci întreg ciclul *Inelului Nibelungilor*, alcătuit din patru ample drame muzicale, avînd fiecare, la rîndul ei, o relativă autonomie. În plus, din aceeași perioadă datează alte două capodopere, *Tristan și Isolda* și *Maeștrii cîntăreți*.

De fapt, nici Enescu nu se mărginește, în fruntariile pomenite, numai la tragedia lirică *Oedip*. Concomitent, dă la iveală șase opere capitale : *Simfonia a II-a, Simfonia a III-a, Suita a II-a pentru orchestră, Cvartetul de coarde nr. 1, Sonata I pentru pian* și *Sonata a III-a pentru pian și vioară*. Nici alți mari compozitori ai secolului nostru (Debussy, Berg) nu compun mai mult decît Enescu, cu toate că nu au fost și interpreți de anvergură. Totuși, trebuie să recunoaștem că perioada nașterii *Oedip*-ului este neobișnuită ca durată. Care sînt acei factori care au reținut geneza și de ce natură sînt ?

În necontenitele peregrinări în țară, cît și pe meridianele globului, în multiplele ipostaze de interpret ale lui Enescu, se află ascuns unul din mo-

[1] M. Grindea, „Un ceas cu George Enescu", „Dimineața", 19 octombrie 1936.

Scanned with OKEN Scanner

tivele tergiversării zămislirii *Oedip*-ului. Compunerea sa cunoaşte vitregia indisponibilităţii clipelor de răgaz. *Oedip*-ul adeseori se găseşte în postura Cenuşăresei, fiind lăsat pe planul secundar. Totuşi, fiinţa compozitorului era deplin fuzionată cu cea a *Oedip*-ului, şi ca atare, pe orbita interioară, deţinea primatul. Enescu trebuia, într-un anumit fel, să-şi cîştige existenţa, să-şi dobîndească siguranţa materială. Or, pe atunci compoziţia nu-l punea la adăpost de grija zilei de mîine. În consecinţă, aceasta este sacrificată, în pofida credinţei şi dorinţei sale. Sacrificiul nu însemna că Enescu nu elabora, nu crea. Nicidecum. Însă nu avea condiţiile să i se dedice în întregime. Astfel că *Oedip*-ul înaintează anevoios . . . „scriind o pagină pe vapor, o alta în tren, între două concerte". [1] Credem că nu greşim spunînd că de o asemenea situaţie nefavorabilă creaţiei nu a avut parte în prima parte a veacului nostru decît Enescu, atît de solicitat pentru arta sa interpretativă. Este, de fapt, reversul medaliei multiplului talent şi izvorul atîtor amărăciuni, în parte, nedestăinuite şi inhibate, pentru preţuirea violonistului şi eclipsarea parţială a ceea ce era esenţial în persoana enesciană, compozitorul !

Neînţelegerea reperată conferă o notă comună între creatorul Enescu şi personajul său Oedip. Enescu n-a fost apreciat în timpul vieţii, în adevăratul său filon creator. N-a fost sesizat nici gestul binefăcător al conducătorului Tebei, salvatorul cetăţii, care a trebuit să plece în surghiun, deşi s-a pedepsit prin cecitate. În asemenea punct s-a conexat soarta zămislitorului cu cea a produsului fanteziei sale, împrumutîndu-şi reciproc dîrzenie, îmbărbătare şi speranţă. Atît în cazul vieţii enesciene, cît şi în cel al personajului sofoclian — recunoaşterea adevărului, ce incumbă reabilitarea supremă prin repunerea în drepturile legitime ale compozitorului, ale nevinovatului Oedip — se produce spre amurg, sau chiar după dispariţia sa. În ambele cazuri, adevărul va triumfa pînă în cele din urmă. Enescu şi-a prefigurat în *Oedip* propriul său destin, a prezis cu siguranţă forţa artistică şi umană a atotbiruitoarei sale creaţii.

*
* *

Actul creator pentru Enescu nu reprezenta prilejul punerii în evidenţă a motivelor spectaculoase, nu constituia un act improvizat, făcut în grabă, urmărind succesul facil şi nedurabil. Dimpotrivă, creaţia enesciană derivă dintr-un proces de maximă intensitate, de adîncă reflectare, selectare şi topire în retortele incandescente ale spiritului. Profunzime şi sinceritate, emoţionalitate şi luciditate, iată atributele artei majore zămislite pe îndelete de bardul muzicii româneşti, prin eforturi susţinute, printr-o muncă titanică.

„Cum compun ? Coloritul frazării eu îl simt în ureche. Patima de a transcrie îmi dă fiori. Primele momente le aştern rar, ca picăturile unei stalactite." [2] Nu aflăm o comparaţie mai fericită pentru detectarea actului crea-

[1] M. Grindea, Art. cit.

[2] Cleante (Cesar Titus Stoika), „Psihologia creaţiunii artistice. Cum o defineşte maestrul George Enescu", „Rampa nouă ilustrată" Bucureşti, 19 iunie 1916.

Scanned with OKEN Scanner

ției, decît această sedimentare treptată, aidoma picăturilor de stalactite! Așadar, Enescu compune fără grabă, deliberat, și ceea ce impresionează, cu multă responsabilitate.

Datorită interviului luat maestrului de către Ticu Arhip, sîntem în posesia unor considerații prețioase asupra actului de creație, în viziunea estetică enesciană. „Cele mai izbutite lucrări — spune Enescu — au fost ținute în cap ani de zile. Așa s-a întîmplat cu Mozart. Operele lui cele mai frumoase, le-a păstrat în el un timp îndelungat. Numai așa se face acel proces de asimilare și coordonare. Trebuie să lucrezi ani întregi, și de multe ori, după ce ai isprăvit lucrarea, ești silit să sacrifici elemente din cele la care ai ținut mai mult, ca să dai operei proporțiile cerute de artă. Această renunțare este de multe ori sacrificiul cu care plătești greu tendința spre perfecțiune, pe care o cere, fără milă, demonul din tine ce face legătura dintre tine și Universalitate."

Asemenea dăltuitorului popular, Enescu șlefuiește cu migală materialul brut, pînă ce obține reliefarea frecvențelor radiațiilor luminoase, ordonînd cu scrupulozitate dozarea clarobscurului prin mijlocirea indispensabilelor ustensile componistice : creionul și radiera. Chiar și atunci cînd fixează în partitură contururile sinuoase ale ideilor muzicale, nu se socotește mulțumit, astfel că revine insistent asupra schițelor, ștergînd și rescriind, completînd și modificînd. Este numai o părticică infimă a mistuitorului proces ce se relua ostentativ, datorită frămîntărilor specifice actului creator. În fond, care este acea mare operă artistică, scutită de focul chinuitor al creației ? S-a făurit în decursul secolelor o lucrare memorabilă care să nu cunoască durerile epuizante ale nașterii ? Numai că la Enescu, plămădirea a durat ceva mai mult. Să privim fenomenul longevității gestației pe seama vlăguirii fanteziei ? Nicidecum. Enescu n-a semnalat niciodată crize în creație. S-a plîns numai de lipsa timpului, pentru a-și încrusta în partitură mulțimea ideilor muzicale ce-l încercau cu insistență și-l obsedau. Poate că a suferit din pricina exigenței riguroase față de propria-i creație. Abundența inspirației a fost zăgăzuită, asemenea apelor unui baraj, de zidul cimentat al scrupulozității și severității. Se pare că profunzimea muzicii enesciene se află direct proporționată cu seriozitatea cu care a fost privită de autor și cu durata perioadei de zămislire. Rezumînd cele spuse, ne permitem să parafrazăm un cunoscut aforism al lui Brâncuși : Enescu a creat ca un Dumnezeu, muncind ca un rob !

Factori care au prelungit procesul de creație

Au acționat în faza plămădirii și factori obiectivi. Ne referim la ambianța agitată a perioadei antebelice (1914—1915), și mai ales la anii crînceni de încleștare propriu-zisă, în care nu s-a mai putut găsi liniștea indispensabilă unei lucrări de amplitudinea *Oedip*-ului. Enescu înțelege să-și servească țara, înrolîndu-se în frontul artiștilor instrumentiști (ba chiar inițiindu-l) care au constituit, în zilele refugiului de la Iași, o orchestră simfonică, mici ansambluri de cameră, capabile să se deplaseze în spitale, unități militare, aducînd prin arta lor îmbărbătarea atît de necesară în clipele de restriște. În fruntea acestor apostoli muzicali se află George Enescu. Fără

Scanned with OKEN Scanner

să se limiteze la activitatea concertistică, el se impune ca un virtual animator, polarizînd în jurul său talentele eliberate de coşmarul exploziilor, dar nu şi al sentimentului de datorie faţă de patria îndoliată. Înlocuind armele de foc cu instrumentele muzicale, ei, şi în prim-plan Enescu, s-au angajat într-o acţiune la fel de nobilă, ca şi cea din tranşee, promovînd, prin intermediul undelor artistice, dîrzenie spirituală şi simţul onoarei. Abia după încetarea ostilităţilor, Enescu îşi poate relua firul vieţii de turnee. Totodată găseşte acele puţine clipe de răgaz pentru a se concentra din nou asupra compoziţiei, asupra încleştării supreme dintre om şi destin, dintre erou şi forţele potrivnice împlinirii năzuinţelor de pace şi seninătate.

Cunoaştem încă un motiv care l-a ţintuit departe pe Enescu de proiectele sale oedipiene. În anii primului război mondial, printr-o decizie oficială, se hotărăşte punerea în siguranţă a tezaurului naţional valutar şi a tezaurului cultural, între care se înglobează şi manuscrise enesciene. Astfel, partiturile şi schiţele autorului *Poemei Române* iau calea Londrei, dar în cele din urmă ajung la altă destinaţie, la Moscova, unde se vor păstra în siguranţa pivniţelor Kremlinului. Este de prisos să spunem că, între altele, aici se aflau şi schiţele primare la mult visata operă după tragedia lui Sofocle.

După scurgerea a şapte ani reintră în posesia lor.

Bănuim că satisfacţia s-a nu se datora atît reîntîlnirii cu schiţele oedipiene, cît reintrării în posesia partiturilor *Simfoniei a II-a, în la major, Suitei nr. 2 pentru orchestră, în do major,* opus 20, şi *Cvartetului cu pian nr. 1, în re major,* opus 16. Explicaţia acestui paradoxal fapt se află în stadiul avansat al elaborării *Oedip*-ului în anul 1924, a cărei traiectorie a fost reluată de Enescu fără să dispună de schiţele iniţiale. Este şi acesta un aspect ce ţine de natura puternicii atracţii ce o avea compozitorul pentru tema aleasă. Neavînd certitudinea obţinerii în scurt timp a schiţelor primare, Enescu, care le cunoştea pe dinafară, s-a hotărît să nu mai aştepte şi, în 1921, începe din nou compunerea *Oedip*-ului, aşa cum se va vedea în rîndurile ce urmează. Altfel, cum se explică faptul că la 29 martie 1924, la Paris, în concert simfonic, Enescu dirijează dansurile din *Oedip* ?

Filmul zămislirii

Ajunşi aici, se cuvine să reconstituim filonul elaborării *Oedip*-ului, menţinîndu-ne pe coordonate istorice. Întrucît istoria este ştiinţă, ne vom servi de fapte exacte în confirmarea adevărului. În acest scop, apelăm la surse fundamentale : afirmaţii enesciene decupate din interviuri, *Amintirile* lui George Enescu, schiţele şi partitura tragediei lirice, care reprezintă izvorul decisiv.

Criticii care s-au ocupat de biografia ilustrului nostru compozitor, sau de *Oedip,* au preluat şi vehiculat ideea compunerii unicei sale opere în decursul unui sfert de veac, inclusiv subsemnatul, la începutul acestui capitol. Nimeni, pînă acum, n-a încercat să indice cu precizie şi, ceea ce este mai convingător, prin argumente, anii care alcătuiesc sfertul de veac amintit. A greşit Enescu cînd a lansat afirmaţia aceasta ? Care sînt mărturisirile enesciene ? Există unele contradicţii între ele ? Cunoaştem varianta potrivit

căreia *Oedip* i-a preocupat douăzeci şi cinci de ani atenţia creatoare. Iată însă ce citim într-unul din interviurile publicate cu ocazia premierei pariziene a *Oedip*-ului, în anul 1936 :

„Mi-au trebuit treizeci de ani ca să scriu această partitură." Ideea enunţată este întărită într-unul din pasajele următoare : „Am început *Oedip* în anul 1906". În acelaşi articol, publicat în ziarul „Adevărul" din 12 martie 1936, există reprodus un interviu luat de Cardinne-Petit, apărut în „Paris-Midi", în care se spune : „De mai bine de douăzeci de ani partitura este terminată . . .". Dacă am acorda crezare unor texte asemănătoare, ar însemna că plămădirea *Oedip*-ului a început în 1906, şi după zece ani (cu douăzeci de ani în urmă, de la premiera mondială), deci, în 1916, ar fi fost încheiată . . . Nu putem să nu exprimăm rezerve faţă de asemenea indici factologici, care, prin diferite împrejurări, au putut fi, chiar nepremeditat, tipărite cu greşeli. Acordînd atenţie unor asemenea date conţinute în materiale ce se pretind fidele spuselor enesciene, nicidecum nu ne pierdem în „mica istorie". Restabilirea adevărului presupune luarea în considerare a celor mai capricioase informaţii, pentru a le cîntări şi discerne, a le prelua sau elimina.

Etapa pregătitoare, de gestaţie (1910—1920)

Convorbirile lui Bernard Gavoty cu Enescu, apărute în esenţa lor în volumul de *Amintiri,* aduc o licărire de lumină în controversata problemă a genezei *Oedip*-ului. Fără a recurge la citate, uneori obositoare, descifrăm următoarele idei şi faze ale procesului elaborării, care ni se par valabile, apte să fie argumentate şi prin izvoarele directe — manuscrisele enesciene.

Din anul 1906, Enescu se simte iarăşi atras spre genul lirico-dramatic. Doreşte cu ardoare reluarea preocupărilor de creaţie în domeniul operei. De data aceasta se simte în plenitudinea forţelor, este hotărît să-şi finalizeze înclinaţia, să ofere posibilitate afirmării simţului muzical-teatral înnăscut. Ne amintim de căutările sale în acest complex domeniu, ilustrate în proiecte care, în cele din urmă, s-au dovedit a fi nerealizate. Indiferent de finalitatea încercărilor muzical-dramatice, din perioada de şcoală, este cert că Enescu, prin intermediul operelor de tinereţe, şi-a format o concepţie de operă, şi-a verificat posibilităţile, şi-a dezvăluit una din pasiunile existenţei sale. Astfel, ne apare cu claritate că ideea compunerii noii opere nu a apărut „ex nihilo".

Hotărît să încerce noua aventură, timp de patru ani se află în căutarea subiectului. În sfîrşit, în 1910, după cum citim în *Amintiri,* se produce revelaţia în memorabila seară cînd asistă la spectacolul *Oedip Rege,* la Comedia Franceză. Aşa cum am arătat mai pe larg într-unul din capitolele anterioare, răscolit de interpretarea lui Mounet-Sully, se opreşte asupra a ceea ce Emil Vuillermoz a numit în glumă . . . „jocul crud al pisicilor din Olimp cu şoarecii de pe pămînt . . ." [1]

Dispunem de două argumente care ne obligă să punem sub semnul întrebării faptul că Enescu, în 1910, a asistat la Comedia Franceză la specta-

[1] „Excelsior", 16 martie 1936.

Scanned with OKEN Scanner

colul menţionat, şi deci, că s-a decis asupra abordării tragediei sofocliene. Primul, Enescu şi Mounet-Sully şi-au dat concursul în 25 mai 1909 [1], la serata de gală organizată la Opera Mare din Paris, pentru ridicarea unui monument Beethoven în capitala Franţei. Posibil ca după acea seară, Enescu, să-l fi urmărit pe celebrul tragedian într-un spectacol dramatic. Înfruntînd riscul afirmaţiei necontrolate, admitem şi ipoteza că ar fi fost invitat de însuşi Mounet-Sully la reprezentaţia cu *Oedip,* pe care a văzut-o în primăvara sau, mai degrabă, în toamna anului 1909, cînd Enescu se afla la Paris. Al doilea, cea mai veche schiţă la *Oedip,* deci prima, păstrată la muzeul „George Enescu", are înscrisă pe colţul din stînga sus „începută la 1 ianuarie 1910". Aşadar, orice îndoială pare spulberată. Varianta verosimilă a anului în care Enescu s-a oprit la *Oedip* este 1909, anterior primelor trăsături de condei.

La începutul anului 1910, Enescu face cunoştinţă cu viitorul său colaborator, libretistul Edmond Fleg, care-i oferă, în jurul anului 1913, o variantă literară concepută pentru o „dramă muzicală" desfăşurată în două seri consecutive. Nefiind prea încîntat de proporţiile libretului, mult prea extinse, compozitorul îşi convinge asociatul să-l refacă, să-l restrîngă la dimensiunile unui singur spectacol.

Atingînd această fază, am intrat într-un punct obscur, nedispunînd de fapte concrete asupra colaborării Enescu-Fleg. Ceea ce se poate deduce este că între anii 1913—1915 Enescu se întîlneşte frecvent cu libretistul său, discutînd pe îndelete fiecare act, scenă şi cuvînt. Ipoteza noastră este susţinută de crîmpeiul decupat din rîndurile trimise „Tribunei" de văduva lui Edmond Fleg, Madeleine, cu prilejul împlinirii unui deceniu de la moartea ilustrului muzician român. „De cîte ori cei doi bărbaţi, deveniţi apoi buni şi nedespărţiţi prieteni, nu s-au întîlnit în casa noastră de pe Quai aux Fleurs, în umbra măreţei catedrale Notre-Dame, pentru a discuta şi pune la punct grandiosul lor proiect !" [2]

Punînd temei pe mărturisirile lui Emanoil Ciomac [3], unul din prietenii apropiaţi ai lui Enescu, compozitorul adeseori s-a văzut nevoit să intervină în versurile lui Edmond Fleg. Declanşarea primului război mondial îi desparte pe cei doi colaboratori, între anii 1915—1919. Libretul nefiind terminat în forma menită să-l satisfacă pe Enescu, expedierea manuscriselor la Moscova şi perioada agitată nefavorabilă creaţiei constituie factorii care au zădărnicit vremelnic procesul zămislirii. Va fi reluat numai după ce liniştea se reinstaurează în Europa.

Aflat din nou la Paris, Enescu îşi revede prietenii şi colegii, între care şi pe Edmond Fleg, care-i prezintă libretul refăcut şi încheiat. Enescu este foarte mulţumit, îşi permite numai cîteva corective neesenţiale. În felul acesta se încheie, în intervalul anilor 1919—1921, munca asupra textului

---

[1] N. Missir şi M. Voicana, „Viaţa şi activitatea lui George Enescu. Menţiuni cronologice", în *George Enescu,* Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1964, p. 159.

[2] Madeleine Edmond Fleg, „Meridiane enesciene", „Tribuna", Cluj, 27 mai 1965.

[3] Emanoil Ciomac, „George Enescu" — studiu amplu — netipărit, aflat la Biblioteca Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România.

Scanned with OKEN Scanner

literar al viitoarei tragedii lirice, care a decurs timp de zece ani, după cum rezultă şi din *Amintirile* enesciene.

Cînd Edmond Fleg şi-a publicat libretul, în 1936, după premiera operei, a consemnat pe ultima pagină anul 1910, anul primei variante. Corect ar fi trebuit să fi menţionat anul 1919 sau 1920, deoarece textul cuprins în volumaşul respectiv reprezintă versiunea finală a libretului.

Reîntorcîndu-ne la unul din pasajele anterioare, potrivit căruia *Oedip*-ul ar fi fost terminat în 1916, ne permitem să-i dezvăluim inexactitatea. În acel an, libretul nu era încă definitivat. În schimb, conţine un mare adevăr enunţia că preocuparea pentru o nouă operă, care s-a dovedit a fi *Oedip*, datează din 1906. În total, opera l-a preocupat pe Enescu timp de trei decenii încheiate, adică pînă la premiera pariziană.

Primele idei muzicale sînt aşternute pe portativ în etapa 1910—1920, mai exact 1910—1915. Cel mai vechi manuscris, două pagini, din 1910, este scris cu cerneală, şi pe verso cu creionul, bănuim, ceva mai tîrziu. Tot fazei timpurii a gestaţiei îi aparţin şi alte schiţe, greu descifrabile, cu multe ştersături şi completări. Sînt două schiţe la actul I, o schiţă la tabloul întîi şi doi al actului II, şi cîteva pagini din actul ultim. Menţionăm că sînt numai pagini disparate, incoerente, incomplete. Nici măcar un tablou nu-şi are schiţa completă. Mai rezultă că într-o fază ceva mai avansată, deci după anul 1913, Enescu se foloseşte de text, ceea ce pledează pentru setea cu care voia să compună, preluînd fragmente din libret, pe măsura finisării acestuia. În general, textele existente atestă concepţia dramatică, repartizarea scenelor, care s-a menţinut pînă în ultima versiune. Muzical, primele schiţe diferă întrucîtva de ceea ce cunoaştem astăzi ca definitiv. Asupra acestui aspect vom reveni ceva mai tîrziu. Ni se par extrem de preţioase indicaţiile lui Enescu asupra concepţiei operei sale, dinaintea anului 1920, precum şi asupra felului în care a decurs plămădirea etapei succesoare. Citäm din interviul publicat în ziarul „Dimineaţa", menţionat mai sus.

„La început am avut impresia destul de vagă asupra modului cum voi trata această dramă.

Acum vreo cincisprezece ani (deci prin 1921 — n. n.) dintr-o azvîrlire de condei, aş putea spune, am pregătit toată opera în schiţă. E mult dacă-ţi voi spune că mi-au trebuit numai şaisprezece luni, pentru a găti această elaborare ?

Furat de angajamentele mele de violonist, am întrerupt orice activitate. În şapte ani. . . am lucrat partitura. . ."

Spicuim din *Amintiri* afirmaţiile care calcifiază şi clarifică mai mult ideile de mai sus : primele note, în această a doua etapă a elaborării, au fost scrise în Elveţia, la Lausanne, iar punctul final de orgă a fost pus la Teţcani, în Moldova.

„Cuprins de o adevărată bulimie muzicală — relatează Enescu interlocutorului său Bernard Gavoty — mă mulţumii la început cu o primă schiţă făcută în grabă, în care săgeţi şi semne cabalistice, clare numai pentru mine, îmi serveau drept puncte de reper. Aceasta mi-a luat aproape patru luni şi jumătate. Pe urmă mi-a trebuit şaisprezece luni ca să redactez un proiect mai complet. După care, am lucrat, cu unele intermitenţe, de-a lungul a opt ani."

Scanned with OKEN Scanner

Ce ne spun schițele ? Ne ajută ele să precizăm care anume au fost aceste „patru luni", apoi cele „șaisprezece luni" și în fine cei opt ani care au urmat ? Cum a avansat pe plan muzical procesul de creație ?

Dînd crezare *Amintirilor* enesciene, înseamnă că elaborarea *Oedip*-ului a fost reîncepută în perioada șederii sale în împrejurimile Lausannei, la Châtelet, lunile iunie-decembrie 1920. Natural, Enescu se afla deja în posesia variantei finale a libretului. În pitorescul peisaj elvețian, muzicianul român avea două motive să fie fericit. Își petrecea zilele alături de viitoarea sa tovarășe de viață, Maria Rosetti-Tețcani, căreia îi va dedica lucrarea și întreținea, în clipele libere, discuții nesfîrșite cu compozitorul și organistul Louis Vierne, de la Notre-Dame din Paris, aflat în convalescență, lecuindu-și bruma de vedere ce-i mai rămase. Ambianța în care se afla Enescu în acele zile a influențat pozitiv asupra creatorului, insuflîndu-i profunzime. În sfîrșit, Enescu își poate permite o relaxare, o evadare din încărcata viață concertistică, proiectîndu-și gîndurile asupra creației. În acele zile revizuiește partitura *Simfoniei a III-a* și compune *Cvartetul de coarde în mi bemol major,* op. 22. Tot atunci concepe și schițează în mintea sa (posibil și pe hîrtie) planul dramaturgic al operei de mult visate. I se oferă posibilitatea de a-și verifica gîndurile în compania muzicianului rafinat, Louis Vierne, a cărui situație exercita asupra lui Enescu o covîrșitoare impresie prin similitudinea ce o avea cu personajul său. Este a doua persoană, după Mounet-Sully, care-l răscolește profund, servindu-i drept prototip. „... Adeseori — spune Enescu — ne întrețineam asupra lucrului fiecăruia, îi încredințam speranțele și temerile, vorbeam împreună despre *Oedip*. Nobilul profil al marelui organist se detașa pe cerul atît de liniștit, visul făcea parcă și mai mari ochii săi stinși. Privindu-l fremătam : nu era oare el imaginea vie a eroului meu, condamnat de zei la o eternă cecitate ? Totul mă servea, chiar și hazardul colabora la planurile mele, adunam bogății, cream, eram beat de ardoare." [1]

Schițele păstrate nu ne servesc în elucidarea manierei componistice și naturii muncii la *Oedip* în perioada de la Châtelet. Opinăm spre o elaborare de ansamblu, spre fundamentarea viziunii esențializate a operei și nu spre o elaborare detailată, întrucît Enescu și-a concentrat eforturile către revizuirea partiturii *Simfoniei cu cor* și totodată a compus și *Cvartetul de coarde, nr. 1.* Este greu de presupus că a găsit zile întregi disponibile pentru *Oedip*. Mai degrabă, în clipele senine din Elveția, Enescu s-a reîncălzit, s-a reîntors la planurile oedipiene, conturîndu-și în minte liniile sculpturale ale edificiului muzical ce se reînfiripa.

Etapa decisivă, compunerea propriu-zisă (1921—1922)

Studiul manuscriselor conduce spre o constatare peremptorie : faza decisivă a zămislirii lui *Oedip* începe în vara anului 1921. Faza acumulativă, pregătitoare, a rămas undeva în urmă, omnipotența creatoare s-a declanșat

[1] Bernard Gavoty, *Op. cit.*, pp. 143—144.

Scanned with OKEN Scanner

cu aceeaşi spontaneitate cu care a izbucnit cîndva scînteia compunerii. Ceea ce se plămădeşte de acum înainte are atributul perenităţii. Enescu nu se mai complace în tribulaţii infructuoase, nu mai aşterne pe hîrtie idei hibride, ci încrustează cu zgîrcenie, dar definitiv, notele ce aveau să galvanizeze personaje, să reprezinte eroi. Cele mai preţioase date ni le furnizează un manuscris, cîndva voluminos, din care se păstrează numai o parte a filelor, cam răvăşit, vădind pe alocuri semne perisabile. Este scris cu creion chimic, iar pe alocuri apar intervenţii cu cerneală. Este o schiţă de pian, cu nenumărate ştersături, linii şi puncte, adeseori indescifrabile, ce denotă temperatura înaltă la care a fost plăsmuit. La Muzeul „George Enescu" am avut posibilitatea să parcurgem cu interes paginile 49—102, care s-au mai păstrat. Ne preocupă întrebarea, fără prea mulţi sorţi de izbîndă, ce anume au conţinut paginile anterioare şi posterioare fragmentului intrat în posesia Muzeului ? Ceea ce putem însă spune, este că de la pagina 49 începe schiţa de căpetenie, de la care s-a pornit faza decisivă. Teza emisă este atestată de precizarea compozitorului : *Iére Esquisse.*

Date înscrise la finele actelor ne permit să reconstituim microistoria elaborării :

Actul I — Sinaia-Făget, 5—6 iulie 1921 ;

Actul II (în întregime) — Sinaia-Făget, 13 aug. 1921 ;

Actul III — Sinaia-Făget, 14 august 1921 ;

Actul IV — Sinaia-Făget, 20 august 1921 [1].

Faptul că Enescu a scris într-un timp record o asemenea partitură complexă, cum este *Oedip,* demonstrează verva şi abundenţa inspiraţiei. Într-un tempo uimitor, de numai douăzeci şi patru ore a fost creionat actul trei, arcul dramatic cel mai încordat al întregii opere ! O singură explicaţie se poate da în acest sens : ca şi Gluck, muzicianul român ar putea spune că o dată ce îi era clară compoziţia şi caracteristicile personajelor principale, socoteşte opera ca şi terminată, deşi nu scrisese încă nici măcar o notă. În momentul aşezării la masa de lucru, Enescu ştia tot ce are de fixat pe liniile portativului. Ca atare, îi sînt suficiente două luni, pentru a arunca, dintr-un condei, fluxul muzical, desigur, pe alocuri redus numai la linia vocală, la armonii sumare, restul urmînd să se cristalizeze şi să se sedimenteze în etape succesive. Deci perioada de gestaţie în subconştient era de mult coaptă, fapt care explică de ce lucrul în sine s-a putut face într-un asemenea timp record.

Cu aceeaşi vigoare, Enescu continuă compunerea *Oedip*-ului, dînd la iveală versiunea pentru pian, care se va tipări mai tîrziu în Editura Salabert, sub semnătura maestrului de cor de la Opera Mare din Paris, Henri Lauth, în orice caz, H. Lauth a preluat masiv din truda încheiată a compozitorului.

---

[1] Şi în materialul citat, semnat de N. Missir şi M. Voicana, se confirmă perioada amintită : Enescu reia compunerea operei *Oedip* la 7 iulie, la vila Făget-Sinaia ; între 5—8 august, la Teţcani, lucrează intens la *Oedip.*

Scanned with OKEN Scanner

Pe prima pagină, scrisă cu cerneală, denotînd acurateţă şi migală, se citeşte :

Oedipe
Drame lirique en 4 actes et 6 tableaux
Poème de Edmond Fleg
Musique de Georges Enesco
op. 23
2-ème Esquisse.

Ne reţin atenţia trei elemente : se defineşte genul ca „dramă lirică", i se dă număr de opus şi este a doua schiţă. Actul I al acestei faze (paginile 1—24) este terminat la Sinaia-Făget, 7 octombrie 1921. În afara prologului, se mai păstrează ultimele pagini ale manuscrisului, respectiv 137—140, care coincid cu ultimele pagini şi măsuri din lucrare [1]. Punctul final a fost pus tot la vila Făget-Sinaia, la 15 noiembrie 1922. Efectuînd o simplă operaţie de adunare a totalului lunilor care l-au ţintuit pe Enescu la pian şi la masa de lucru, constatăm şaisprezece luni, din iulie 1921, pînă în noiembrie 1922. Aşadar, datele existente în schiţe coincid cu cele declarate de Enescu lui M. Grindea, în interviul din ziarul „Dimineaţa". Acesta este vîrful piramidei în care a fost scris *Oedip*-ul ! Au urmat apoi ani „agitaţi" ai orchestrării şi dăltuirii reliefurilor de detaliu.

Constatările de mai sus coincid cu o afirmaţie a lui Emanoil Ciomac, făcută în studiul publicat în „Revista Fundaţiilor" din iunie 1936, potrivit căreia, *Oedip* este terminat în anul 1922, dar neorchestrat.

Apelînd la cronologia vieţii enesciene, întocmită de N. Missir şi M. Voicana, putem identifica şi mai mult desfăşurarea creaţiei. Vom observa că revine ca un leitmotiv prezentarea operei pe acte sau integral unui cerc restrîns de muzicieni, pentru a-şi verifica necontenit concepţia, pentru a urmări efectul dramatic al muzicii. Astfel, la 22 aprilie 1922, Enescu cîntă primele două acte compozitorilor D. Cuclin, Al. Alessandrescu, M. Andricu şi I. N. Ottescu.

La 24 iunie, termină la Teţcani actul II, reducţia pentru pian.

Actul III este încheiat la Făget-Sinaia, la 25 septembrie. Două luni mai tîrziu, la 2 noiembrie, cîntă la pian, în prezenţa lui Mihail Jora, Al. Alessandrescu şi E. Ciomac, ultimul act. În sfîrşit, la 19 noiembrie, execută întreaga operă la pian, în casa Mariei Cantacuzino, actualmente sediul Uniunii compozitorilor, în prezenţa unui cerc de muzicieni apropiaţi.

În afara muzicienilor mai sus amintiţi, au audiat *Oedip*-ul, în această perioadă, Filip Lazăr, Mihail Andricu, Constantin Brăiloiu, Constantin Silvestri.

Asemenea audiţii au abundat în perioada zămislirii *Oedip*-ului, şi chiar multă vreme după aceea. Astfel, în turneul întreprins în 1946 în Uniunea Sovietică, a prezentat opera vieţii sale unui cerc restrîns de compozitori şi muzicologi.

---

[1] Ca un fapt divers, relatăm mărturia lui Ioan Masoff că Enescu, într-una din călătoriile sale spre Sinaia, şi-a pierdut servieta în care se găsea manuscrisul *Oedip*. Întorcîndu-se, a aflat-o la un căruţaş, care a primit o frumoasă sumă de bani în schimbul servietei... ; vezi şi „Adevărul" din 13 martie 1936.

Scanned with OKEN Scanner

Ecourile prezentărilor noii lucrări în cercul muzicienilor este deosebit de favorabil. El se răsfrînge nu numai în discuţii, ci şi în studii şi lucrări mai ample. Bunăoară, într-una din primele cărţi dedicate lui George Enescu, semnată de N. Hodoroabă [1], se poate citi : „... Enescu a pus semnătura pe ultima sa lucrare : Oedip, operă în patru acte, pe care marii muzicieni care au avut prilejul a-i citi manuscrisul o proclamă ca una din cele mai grandioase compoziţii de teatru".

În aprilie 1923, Enescu înfruntă opinia specialiştilor francezi, prezentînd *Oedip*-ul la École Normale de Musique.

Etapa desăvîrşirii, a orchestraţiei (1923—1931)

Orchestraţia (şi desigur revizuirea celor scrise anterior) a durat opt ani. Timpul neobişnuit de lung se justifică prin minunţiozitatea cu care lucra Enescu, prin obligaţiile solistice care-i îngăduiau să scrie zilnic numai cîte o pagină de partitură. Primul act este început la 9 iulie 1923, la Făget-Sinaia, şi terminat în aceleaşi locuri pitoreşti, la 11 decembrie 1923.

Actul secund, tabloul întîi, a fost definitivat la Teţcani, la 20 august 1925.

Tabloul doi, la Bucureşti, 7 octombrie 1925.

Tabloul trei, scena duelului verbal cu Sfinxul a fost orchestrată la Sinaia — vila Luminiş — şi încheiată la 12 octombrie 1927, respectiv pînă la nr. [170] [2]. Pînă la 18 noiembrie 1927, Enescu orchestrează paginile cuprinse între nr. [170—175]. Pe la mijlocul scenei încoronării, [nr. 190], în partitură este notat „Luminiş-Sinaia, 12 aprilie 1928". În finalul actului secund scrie Sinaia-Luminiş, 27 iulie 1928. Al III-lea act poartă o singură menţiune de acest ordin, pe parcurs, la nr. [330], deci către final, unde scrie 30 ianuarie 1930. A fost încheiat la Bellevue — Les Cytises, la 24 iunie 1930.

Epilogul operei a fost isprăvit la Teţcani, 27 aprilie 1931. Se cunosc numeroase alte variante în legătură cu felul cum a progresat elaborarea. Ioan D. Gherea, în rîndurile intitulate „Complice cu Enescu" [3], arată că deşi terminase opera în aprilie 1931, îl auzise pe Enescu afirmînd că a terminat opera cu două luni mai devreme, la Tulcea. „Astă noapte — îi împărtăşea compozitorul — pe la 2 am scris ultima notă din *Oedip*. Încă acum cîţiva ani mi se părea că n-am să termin niciodată opera asta, atît de mult lucru îmi părea că cere. Şi ce natural mi s-a părut s-o sfîrşesc !"

Perioada orchestrării lucrării este aceeaşi cu anii care au fost acordaţi revizuirii, soldată cu schimbări, întregiri şi simplificări. În această ordine, sînt grăitoare cuvintele compozitorului, apărute într-un interviu luat de Liviu Artemie [4].

„Oedip este gata. Partitura celor patru acte este compusă, iar revizuirea ei este destul de înaintată. Îmi revăd acum lucrarea, curînd (avînd, n. n.) perspectiva ei în ansamblu şi scot ici cîte un spin, dincolo cîte un scaiu.

---

[1] N. Hodoroabă, *George Enescu — Contribuţii la cunoaşterea vieţii sale*, Iaşi, 1928.

[2] Parantezele [ ] corespund cu |...| din partitură.

[3] „Secolul 20", nr. 8, 1965, p. 34.

[4] Liviu Artemie, „George Enescu ne dezvăluie ce l-au învăţat cei 50 de ani de viaţă", „Rampa", 16 septembrie 1931.

Scanned with OKEN Scanner

Schimbările privesc pe alocuri părţile cîntăreţilor şi anume, tind la simplificarea lor, pentru a nu le lăsa dificultăţi prea mari în execuţie. În acest scop, unele pasaje le-am trecut de la voci la orchestră, fără a modifica însă linia generală muzicală."

Încă cinci ani, preocupările lui Enescu au fost polarizate de *Oedip*, pînă la memorabila zi de 13 martie 1936, premiera mondială pe scena Operei Mari din Paris. Pînă la această dată, muzicianul a fost eminamente copleşit de volumul muncii istovitoare, necesare corectării ştimelor, revizuirii partiturii şi reducţiei pentru pian. Mai trebuie oare invocate zilele în care Enescu repeta, în parte, cu fiecare cîntăreţ distribuit în spectacol, orele de ansamblu şi cele peste optsprezece repetiţii de orchestră, de la care compozitorul era nelipsit ?

Încununarea acestui efort prelungit s-a petrecut în ziua repetiţiei generale cu public şi, desigur, a premierei. Ce poate fi mai edificator pentru satisfacţia lui Enescu decît cuvintele simple rostite după repetiţia generală ?

„Este cel mai frumos moment al vieţii mele !" Dar cît de mult i-a trebuit lui Enescu să ajungă pînă la această supremă realizare ! Cu cîtă încordare a aşteptat Enescu confruntarea cu publicul, dacă într-un interviu ce preceda reprezentaţia, declara cu gravitate : „Peste cîteva zile criticii şi publicul vor avea în mîinile lor întreaga mea viaţă" ! Încă o dată, deducem locul important ce-l acorda Enescu, în ansamblul creaţiei sale, lui *Oedip*.

Tensiunea creatoare nu este irezolvabilă, mai ales atunci cînd este destinată îndeplinirii ţelurilor cu precisă destinaţie umană ! Pronosticul formulat încă înaintea repetiţiei generale, ecou al părerii muzicanţilor din operă, că „Oedip va marca o dată considerabilă în istoria teatrului liric contemporan", s-a adeverit din plin. Astăzi, după trei decenii de la premieră, dispunem de acea distanţă istorică ce permite stabilirea riguroasă a ierarhiilor şi detectarea cu precizie a valorilor din peisajul liric atît de abundent. În consecinţă, pe măsura trecerii anilor, se înalţă tot mai semeţ vîrful cutezător ce oferă la tot pasul nenumărate prilejuri de desfătare spirituală.

Revenind la tema zămislirii ca traiectorie istorică, simţim nevoia unor succinte generalizări. Aşadar, *Oedip*-ul l-a preocupat pe Enescu timp de treizeci de ani, de la reivirea necesităţii de a compune operă, pînă în ziua premierei, dar efectiv a lucrat mult mai puţin. Nu în toţi anii, circumscrişi în acolada celor trei decenii, Enescu a compus. De fapt, Enescu a scris muzica *Oedip*-ului de la 1 ianuarie 1910, data primei schiţe, şi pînă la 27 aprilie 1931, data terminării partiturii, deci douăzeci şi unu de ani ! Din aceştia, numai zece reprezintă perioada asiduă de muncă, ce s-a fructificat în partitură. Restul anilor reprezintă perioada gestaţiei. În acest sens, Enescu are dreptate cînd se referă la cei zece ani efectivi, adică din iulie 1921, pînă în aprilie 1931.

Constatări stilistice desprinse din răsfoirea schiţelor

Urmărind crearea *Oedip*-ului pe baza schiţelor, ajungem la constatări de natură să faciliteze înţelegerea concepţiei enesciene şi cristalizarea sa.

Se reliefează o atitudine constantă în plămădirea muzicală, o viziune unitară, de la prima trăsătură de condei. Încă de la cele mai lapidare schiţe,

Enescu manifestă o selectare definitivă a vocilor pentru eroii viitoarei sale tragedii lirice. Nu este un secret că alegerea vocilor are o semnificație crucială pentru genul liric, pentru afirmarea atitudinii compoziționale. Vocile reprezintă în operă eroii, purtătorii direcției acțiunii dramatice. În consecință, reperarea lor este dictată de sensurile dramatice ce urmau să li se confere. Nu este de loc întîmplător că Enescu învederează preferință spre vocile grave. O elementară statistică este grăitoare ; din cele treisprezece personaje cu funcții solistice, nouă au fost încredințate vocilor profunde. Deci, preferința spre registrele grave, expresia fiind intens interiorizată. Enescu nu se lasă furat de strălucirea acutelor, nu adoptă calea frivolă a obținerii aplauzelor la scenă deschisă prin notele înalte. Elementul vocal, așadar, nu este decît un mijloc de realizare a expresiei dramatice, nicidecum însă un țel. Din acest punct de vedere, Enescu rupe cu tradiția bel-canto-ului, preferînd calea mai spinoasă a obținerii efectului dramatic cu ajutorul expresiei interiorizate.

Nu se prevalează astfel, Enescu, de o modalitate extrem de populară de a-și realiza momentele culminante ? În fond, și în lucrări lirice, axate pe modalitatea evidențierii resurselor vocale, s-au înregistrat momente de tensiune, și atunci de ce nu sînt folosite ? Nu avem de gînd să diminuăm importanța sau potențele acestei modalități în creația de operă. Sîntem datori, în schimb, să arătăm că Enescu nu a pășit pe această cale și nu avem motive să-i reproșăm că a făcut-o ! Posibilitățile expresiei muzicale sînt infinite, așa că ar fi absurd absolutizarea unei anumite căi sau denigrarea alteia. În linia enesciană a alegerii vocilor vedem o apropiere de dramele muzicale ale lui Musorgski, îndeosebi de *Boris Godunov*. De asemenea, se pot găsi puncte de interferență cu lucrările lui Debussy și Berg.

Nu credem că Enescu și-a încredințat rolul titular, Oedip, unei voci de bariton-bas din considerente de ordin tactic, întrucît tenorii sînt mai greu de găsit în zilele noastre. Indiferent de calitățile vocale ale unui tenor dramatic — eroul preferat al operei secolului al XIX-lea — în cîntul său se va afla întotdeauna o înclinare pentru lirism, eroism și dramatism. Or, lui Enescu îi era necesar o voce cu infinite nuanțe, deopotrivă dramatice și eroice, narative și lirice, capabilă să realizeze ceea ce tenorul n-ar fi în stare, anume o impetuoasă forță de expresie tragică, dusă pînă la paroxism. Mai este necesar să justificăm de ce Sfinxul, monstrul cu chip de om, a fost repartizat unei voci de contralto, căreia i se pretinde nu numai un ambitus neobișnuit, dar și o tehnică vocală impecabilă, aptă să elaboreze, în cadrul cîtorva măsuri, o frază cantabilă, portamente, strigăte și hohote și inflexiuni dureroase ? Așadar, distribuirea vocilor, neschimbată de la cea dintîi schiță, a fost următoarea : Oedip — bas-bariton, Iocasta — soprană, Laios — tenor, Creon — bariton, Tiresias — bas, Marele Preot — bas, Meropa — mezzo-soprană, Sfinxul — contralto, Antigona — soprană, Phorbas — bas, Tezeu — bariton, Păstorul — tenor, Paznicul — bas.

Enescu, arzînd de dorința compunerii cît mai grabnice a temerarei lucrări, fără să aștepte elaborarea libretului și apoi ultima redactare, așterne idei muzicale, trasează primele contururi ale preludiului. Rezultă, așadar, că impulsul compunerii este generat în prima fază, nu de textul finit al libretului, ci de viziunea generală asupra operei, de idei, situații și scene. Setea de a compune, nerăbdarea, este dublată de luciditate în prefigurarea

Scanned with OKEN Scanner

imaginilor muzicale. Numai astfel se explică de ce anumite teme se conturează din cea mai veche schiță cunoscută (din 1910). Distingem trei idei muzicale care au rămas și în versiunea finală. Prima este tema cu care debutează preludiul (ex. 11).

Această temă nu este altceva decît tainicul leitmotiv al destinului. Între exemplul de mai sus și înfățișarea definitivă a leitmotivului există asemănări în mersul melodic, mai accentuat în fraza a doua, unde modificările ulterioare nu au fost structurale. Diferă metrul, registrul. Mersul cromatic, ce conferă temei dramatism, nu este încă prezent în prima schiță, deși am putea presupune că n-au fost indicate semnele de alterație, respectiv *fa diez* și *mi bemol*. Faptul că diezul lipsește și mai tîrziu, peste cîteva măsuri, cînd revine ideea inițială, ne face să presupunem că încă nu s-a formulat concepția cromatică, celula generatoare a discursului muzical oedipian. Latent, el se întrezărește, inclusiv în ultima măsură a ex. 11, în care identificăm cvarta lidică, în mers melodic (*fa diez — do*), precum și saltul de terță mare cu revenire la tonul de plecare. În ex. 12 mai apare bemolizat și, în continuare, locul mersului ascendent și apoi cromatic este preluat de o idee nouă, cu mers treptat, amintind procedeul secvențelor. Dacă nota *mi* este într-adevăr nebemolizată în măsura a treia, atunci avem de-a face cu o gamă de factură populară, în care se observă intervalul de secundă mărită (ex. 12).

Mai remarcăm următoarea temă, a treia, ce va simboliza în partitură victoria lui Oedip (ex. 13).

Stilul primelor fragmente ne apare mai degrabă apropiat lucrărilor înscrise în perioada 1900—1910, în care procedeele romanticilor sînt destul de evidente, în ciuda asimilării de către puternica personalitate enesciană. Încă nu se poate vorbi decît despre o întrezărire a stilului său de maturitate. Nu credem că greșim afirmînd că încă nu s-au închegat temele modale, cu contururile lor cromatice. Ele mijesc, se întrevăd, dar încă nu s-au cimentat. Astfel se explică de ce nu întîlnim teme personificînd pe Iocasta, Laios. Am recurge la un simplu exemplu pe marginea intervenției lui Phorbas din actul II, tabloul întîi, în care se adresează lui Oedip. În partitura finală, ea se bazează pe leitmotivul eroului principal. Într-o schiță, datînd probabil din perioada anterioară anului 1920, se prezintă diferit (ex. 14). Textul este același, dar muzica se schimbă substanțial, în sensul că nu are încă pregnanță leitmotivică, nu este atît de sudată de imaginea poetică, cum va fi în ultima versiune, nr. [80].

Am putea merge mai departe, în sensul comparării schițelor cu rezultanta finală a *Oedip*-ului, dar ne rezumăm la aceste sumare indicații care ne oferă posibilitatea să deducem că procesul de creație s-a desfășurat integru, într-o ținută unitară, perfectată și completată mereu cu noi și noi aspecte.

Cele mai complete schițe sînt cele ce datează din anii 1921—1922. Aici se întîlnesc toate temele intrate în discursul *Oedip*-ului. În intervalul marcat de întreruperea procesului creator, din pricina anilor de război, în stilul compozitorului se produce o schimbare, o accentuare a atributelor originale. Influențele brahmsiene, wagneriene, fauréene sînt de mult lăsate în umbră. În schimb, tot mai evident se impune un stil nou, izvorît din sumum-ul lucrărilor scrise pînă atunci, dar grefat pe principii mai largi. În acest context, Enescu se apropie mai mult de melosul popular, singura sursă care-i

Scanned with OKEN Scanner

va fecunda fantezia şi-i va asigura dobîndirea peceţii personale. Ca şi Brîncuşi, Enescu înţelege că la umbra marilor copaci nu cresc alţi arbori uriaşi. Se îndreaptă cu hotărîre pe căi nebătătorite. *Simfonia a III-a*, op. 21 şi *Sonata I nr. 1 pentru pian*, op. 24, vor indica acest nou traseu, a cărei culme unanim recunoscută este *Sonata a III-a în caracter popular pentru pian şi vioară*, op. 25. Din aceeaşi perioadă şi din aceeaşi categorie face parte şi *Oedip*. Indiscutabil, Enescu a fost receptiv la toate inovaţiile stilistice ale epocii. Debussy, Ravel, Dukas sînt de mult pomeniţi în acele părţi ale studiilor care se referă la contingenţe stilistice. Aria lor însă va trebui lărgită considerabil, întrucît Enescu nu l-a cunoscut mai bine pe Debussy decît pe Schönberg, pe Stravinski, decît pe Bartók. În ce priveşte lucrarea dramatică de căpetenie a lui Alban Berg, reprezentant de seamă al operei secolului nostru, nu l-a înrîurit pe Enescu, pentru simplul motiv că *Wozzek* a fost compus tot atunci, mai precis între anii 1917—1920, orchestraţia fiind terminată în 1922. Publicului i se prezintă fragmente în 1924, la Frankfurt pe Main, iar premiera integrală are loc, un an mai tîrziu, la Berlin. Cînd Enescu, presupunem, face cunoştinţă cu monumentala lucrare a lui Berg, *Oedip* era deja scris, aflat în faza orchestrării.

Tocmai în lucrările compozitorilor mai sus menţionaţi şi în infinitele izvoare folclorice Enescu a văzut modalitatea abordării mai largi a conceptului armonic modal, a exploatării resurselor vocale, a structurării cromatice a melodiei, a diversităţii nemaiîntîlnite a metrului şi ritmului, a îmbogăţirii paletei orchestrale.

Schimbarea marcată în stilul enescian se observă comparînd schiţele oedipiene antebelice şi cele postbelice. Repetăm, deşi se permanentizează concepţia iniţială în privinţa scenelor, personajelor şi vocilor unor idei muzicale, totuşi, factorul calitativ este altul. Factura nu mai prezintă măsuri statice, scurte inversiuni melodice, ce ar putea fi asemuite cu anumite modele celebre, ci totul acum denotă originalitate, dinamicitate şi prospeţime. Este vorba de un limbaj nou, absolut original, cu puternice inflexiuni modale şi cromatice, cu structuri complexe armonice şi polifonice, cu o ţesătură densă simfonică, cu o tratare vocală în care s-au asimilat cuceririle schönberghiene ale „spregesang-ului". Într-un cuvînt, se vede că Enescu şi-a însuşit deplin sintaxa superioară în fazele antecedente, pentru ca acum să-şi permită violarea regulilor şi afirmarea propriei concepţii şi personalităţi.

Pentru a ilustra apropierea de folclor, pe care-l valorifică pe o treaptă înaltă, prin prisma aşa-numitei maniere de recreare, de transfigurare, apelăm la dansul păstorilor şi leitmotivul păstorului, care apar pentru prima dată în schiţele datînd din această fază. În schiţele anterioare, păstorii nu aveau o caracteristică muzicală proprie, o prezenţă dramatică reflectată pe plan muzical. Mai curînd, rolul lor era mărginit la un simplu divertisment. O dată cu găsirea unor idei muzicale, unor leitmotive, rolul lor a crescut, fiind înglobaţi în esenţa dramaturgică a tragediei. Muzica dansului păstoresc şi tema păstorului nu apare detaşată de restul partiturii, ci perfect legată de restul temelor muzicale, aşa cum vom putea constata în capitolele următoare. Ca un fapt divers, menţionăm că Enescu a ţinut mult la paginile care alcătuiesc „dansul păstorilor". Ele au fost primele fragmente din *Oedip*, prezentate publicului.

Scanned with OKEN Scanner

Concomitent cu naşterea ideilor muzicale, s-a conturat şi gîndirea tonală a scenelor şi imaginilor. Arareori tonalitatea unui anumit moment dramatic, fixată încă în schiţe, s-a modificat ulterior. Vedem în aceasta un element ce pledează pentru afirmaţia că, de cele mai multe ori, culoarea tonalităţii este factorul sudării formei muzicale, delimitînd şi organizînd întreaga parte sonoră. De la schiţele sumare la ultima versiune, preludiul *Oedip*-ului a fost concentrat în jurul centrului armonic *sol,* iar primele pagini din prolog, legate de crearea atmosferei ancestrale şi păstoreşti, au fost gîndite de la bun început în *do diez* minor. Nu insistăm asupra faptului, dar ţinem să relevăm relaţia armonică stabilită între notele de bază ale preludiului şi actului I, de cvarta mărită, interval ce se va impune în structura intonaţională şi în construcţia arhitectonică a întregii opere.

Tot de la stabilirea planului tonal porneşte Enescu, atunci cînd compune dansurile actului I. În schiţele din vara anului 1921, se citeşte cu uşurinţă planul şi forma dansurilor, şase variaţiuni a căror structură armonică ni se prezintă astfel de către compozitor :

Variaţiunea I — *si* major — *sol diez* minor.
Variaţiunea II — femeile tebane — *fa diez* major — *re diez* major.
Variaţiunea III — războinicii — *do* major — *re* major.
Variaţiunea IV — *sol bemol* major (*fa diez* minor) — *do* minor.
Variaţiunea V — are indicaţia de nuanţă *ppp* — *sol bemol* major, *mi bemol* minor, *mi bemol* major, *do diez minor.*
Variaţiunea VI — arpegii — *do* major, *la* minor, *fa* major, *la* major, *fa diez* minor şi *re* major.

Acestui detaliat plan tonal îi succede compunerea propriu-zisă a muzicii. Deci, în cazul de faţă, gîndirea armonică a premers pe cea melodică, ritmică şi timbrală, atît de importantă în creaţia enesciană.

Cît priveşte numerele muzicale, se observă că în prima fază a elaborării schiţelor se conturează mai precis anumite arii sau monologuri ce amintesc formele operei secolului al XIX-lea, care, ulterior, vor fi substanţial comprimate. Invocarea Marelui Preot înaintea prezicerii straşnicei ursite este, în schiţe, un autentic monolog dezvoltat. Ulterior, Enescu îşi revizuieşte concepţia, monologul ar fi prea static, trenînd dinamismul dramatic şi, în consecinţă, invocaţia se interferează cu replicile corului, creînd atmosfera şi cadrul ceremonios momentului scenic respectiv.

Arioso Păstorului „Hecate, Hecate . . .“ în versiunea finală, este indisolubil legat de atmosfera întunecată creată de două leitmotive ale operei, paricidul şi păstorul. În schiţele dinaintea anului 1921, această viziune absentează, ceea ce ne determină să credem că principiul simfonismului axat pe sistemul leitmotivelor, ca şi însăşi configuraţia acestora datează din a doua fază hotărîtoare a creaţiei. Schiţele din lunile verii anului 1921 ne înfăţişează amănunte în acest sens. Într-o pagină a primului act, deasupra leitmotivului păstorului se află indicaţia compozitorului „*berger, act 2, tabl. 2*“. Deci, această temă se va folosi şi în tabloul răscrucii a trei drumuri. În acelaşi act, citim o frază extrem de preţioasă pentru formularea teoretică a ideii dominante a tragediei lirice : „*Omul mai tare decît destinul*“ ! Aşadar, înaintea tabloului încleştării omului şi ursitei, se prefigurează

o idee diriguitoare incifrată de Enescu deasupra unui portativ, pentru a o avea în vedere, pentru transpunerea ei în imagine muzicală.

La un moment dat, deasupra părții vocale a lui Oedip, în primul tablou al actului II, compozitorul scrie „*la Meropa*". În manuscrisul acesta, răspunsul lui Oedip la întrebarea Sfinxului nu este încă așa clar și nici definitivat ca în partitura finală. Nici scena încoronării nu ne apare așa strălucitoare, monumentală și, în același timp, dramatică. Mai mult, în schițele la care ne referim, tonalitatea acestui tablou este *do* major. Ulterior, din considerente de arhitectură generală a lucrării, muzica finalului actului II se va transpune în *re* major.

Deși, în linii ample, actul III este același, în primele schițe, forța dramatică nu atinge acel măreț obelisc cunoscut azi. Nici chiar impresionanta scenă a culminației, orbirea, autopedepsirea lui Oedip, nu se conturează în somptuoasele sale linii de mai tîrziu. Deocamdată este lipsită de relief și intensitate cutremurătoare.

Interesant de semnalat este că actul IV începe acum direct cu scena Oedip-Antigona. Distingem apoi trimiteri care atestă inversiunea de scene. Actualul scurt interludiu și melodia tînguitoare, leitmotivul Atenei, ce amintește de bocetele populare, se cristalizează pe parcursul acestei schițe. Ceva mai tîrziu, i se va conferi un rol de prim-rang, în ceea ce privește construcția acestui grandios act final.

O altă indicație se referă la legătura lui *Oedip* cu o altă creație monumentală a lui Enescu, înrudită atît prin ideea programatică, cît și prin limbajul muzical, cu capodopera de care ne ocupăm noi. Într-una din ultimele pagini ale manuscrisului la care ne-am referit frecvent, același scris migălos, drămuit cu chibzuință scrie *Vox Maris*. Așadar, o trimitere directă, o asociere indiscutabilă, o mărturie a filierei, a ramificațiilor complexe ale arborelui genealogic muzical enescian. Mai deducem că ideea poemului vocal-simfonic, o altă lucrare ce i-a luat lui Enescu decenii de muncă și gîndire, îl frămînta din această perioadă.

Plămădirea ca proces în timp este indisolubil împletită cu o altă întrebare fundamentală, și anume, ce reguli și-a impus Enescu în fazele creației și care este concepția sa, proprie, asupra genului de operă și componentelor sale ? Aduce Enescu o licărire inovatoare în operă, în această controversată problemă din toate epocile, și îndeosebi din secolul nostru ?

Scanned with OKEN Scanner

VIZIUNEA ENESCIANĂ ASUPRA GENULUI LIRIC

„Ah, dacă spectatorii ar consimți să devină auditori."

ENESCU

„Nu-mi teoretizez credința !" Conform acestui principiu, George Enescu nu s-a erijat niciodată în postură de teoretician al artei muzicale, al operei. Manifesta repulsie pentru orice încercare de formulare, prin intermediul cuvintelor, a principiilor subordonatoare ale legilor muzicale. „Cel care reflectează prea mult — spre el — pierde o parte din facultățile lui creatoare." [1] Prin aceasta se deosebește radical de idolul său Richard Wagner, care învedera o adevărată predilecție în a-și demonstra cu ardoare ideile artistice și imboldurile creatoare.

Prin natura polivalentei sale personalități de muzician, bardul muzicii românești s-a văzut nevoit să-și limiteze cu rigurozitate preocupările pentru a nu văduvi profunzimea suprafețelor abordate. Mai puțin tentat de astrele teoretice, Enescu preferă să se dedice întru totul practicii, procesului de creație, pentru care și așa găsea atît de puține clipe.

Prin aceasta nu trebuie nicidecum înțeles că lui Enescu i-ar fi lipsit conceptele și ideile teoretice ! Neîmpărtășirea nu este, în cazul de față, identică cu absența lor. În activitatea creatorului *Impresiilor din copilărie*, gîndirea s-a fructificat prin intermediul notelor înșirate sau descifrate pe portativ. În permanență a trădat aversiune pentru șuvoiul verbal al explicațiilor, menit să suplinească tensiunea vie artistică. În consecință, niciodată gîndirea lui n-a avut un dușman mai cumplit decît vorba. Din acest punct de vedere. Enescu îl aprobă pe Brâncuși care spunea că „Teoriile sînt eșantioane fără valoare. Numai acțiunea contează".

În decursul anilor care au coincis cu fermentarea partiturii tragediei lirice, Enescu a emis cîteva principii disparate, a destăinuit unele frînturi din platforma sa teoretică. Din fericire, ea n-a rămas îngropată în cimitirul Père Lachaise, ci a fost imortalizată în paginile *Oedip*-ului, în *Amintiri* și în interviuri. Sincronizînd laconicele enunțări cu caracter teoretic, făcute

[1] Ion Biberi, „Lumea de mîine. De vorbă cu maestrul George Enescu", „Democrația", București, 25 martie 1945.

Scanned with OKEN Scanner

amicilor şi anumitor ziarişti perseverenţi, cu principiile generalizatoare ce se profilează din însăşi structura muzical-dramatică a opusului 23, se pot înfiripa contururile grandiosului edificiu teoretic care a premers şi ghidat laboriosul act al creaţiei enesciene.

Opera, sinteză antinomică

În viziunea enesciană, opera este o sinteză antinomică, ale cărei surse se discern în diferite ramuri artistice ce conlucrează la reuşita acestui gen atît de complex şi dificil. Dacă am detecta numai sfera muzicii, rămînem surprinşi de multiplele sale componente întîlnite în operă : muzică vocală şi instrumentală, factură omofonă şi contrapunctică, recitativ şi arie, ansambluri şi solişti, cor şi orchestră.

Bogăţia operei este evidentă din simpla enumerare a acestor cîteva compartimente ce se întîlnesc frecvent în partituri, fără să mai invocăm aria vastă a procedeelor şi genurilor literare, artele plastice, coregrafia şi cinematografia. Acest difuz şi pestriţ conglomerat artistic îşi găseşte omogenitate şi strălucire în împletirea armonioasă a resurselor fiecărui domeniu artistic, în cadrul spectacolului muzical teatral. În acest caz, filoanelor diverse enumerate li se mai adaugă un alt element, execuţia propriu-zisă, singura capabilă să pună în adevărată valoare cele incifrate de compozitor în partitură.

Din labirintul artelor, genurilor şi procedeelor intrate în arsenalul componistic de operă, se proiectează anumite raporturi şi proporţii, simetrii şi dozaje apte să reliefeze coordonatele majore ale operei, pe drept cuvînt reliefate de către semnatarul *Oedip*-ului.

„Muzica unei opere — spunea Enescu — este întocmai unui giuvaer. Piatra preţioasă o constituie acţiunea, conflictul dramatic. Muzica este accesoriul, un accesoriu esenţial, iar drama este principalul element. Călăuzit de acest principiu am scris Oedip." [1]

Diferenţiem din această afirmaţie două momente : primul — natura dramatică (teatrală) a operei în care acţiunea, conflictul, asemuite pietrei preţioase, reprezintă sîmburele raţional al lucrării, mobilul care insuflă sens şi dinamism evenimentelor scenice, trăirilor umane ; al doilea — natura muzicală a operei, accesoriul esenţial (dar nu primordial), care prin limbajul său discret şi emoţional reliefează tîlcurile lăuntrice ale caracterelor şi dispoziţiilor, iluminează detaliile psihologice ale situaţiilor dramatice pe care cuvintele nu mai sînt în măsură să le exprime.

De fapt, elementul dramatic, în accepţiunea enesciană, nu se prezintă chiar aşa simplu cum s-ar putea crede în aparenţă. În componenţa lui sînt incluşi factorii : cuvînt, gest şi acţiune. Datorită lor, cît şi celorlalte ramuri artistice asociate, dintre care unele sînt de alură nondramatică, rolul muzicii sporeşte ; ei îi revine funcţia sudării, integrării şi organizării acestor straturi, prin dezvăluirea dramatică a pastei muzicale, prin configuraţia sa generalizatoare.

---

[1] Vasile Cristian, „Un geniu autentic al artei româneşti, George Enescu", „Femeia şi Căminul", Bucureşti, II (1945). nr. 22, 6 mai, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

Căutînd să stabilească o balanţă, mai precis, un raport real între cele două compartimente primordiale, Boris de Schloezer[1] subliniază aportul substanţial al muzicii. „Cronologic — spune el — muzica vine în urma dramei, atunci cînd acţiunile şi discursurile sînt fixate deja în libret... Muzica este scrisă după sau pe un text : muzica condiţionată de dramă este o superstructură. Dar dacă lucrarea se consideră în ansamblu, centrul său de gravitate se deplasează şi de la textul care i-a servit ca bază, factorul esenţial al operei, aceea de care depinde principala sa valoare este muzica."

Nu este prea greu să observăm cum ideile lui Enescu şi Schloezer converg în privinţa funcţionalităţii muzicii în drama muzicală. Recunoscînd argumentului dramatic un rol de importanţă *forte* în ţesătura intrigii, ambii văd în muzică „factorul esenţial", ceea ce se tălmăceşte, folosind alte cuvinte, prin aceea că ei îi revine misiunea transmiterii şi aprofundării conţinutului dat. Limbajul ei transfigurează şi apropie de sensibilitatea ascultătorilor canavaua dramatică. „... Muzica este ca o bijuterie — precizează Enescu — care cuprinde drama, o învăluie, îi dă conţinut mai concret.

— Ca în drama wagneriană... în care muzica amplifică acţiunea scenică şi cuvîntul" — conchide Enescu, ducînd la capăt fraza anticipată de Ion Biberi.

În operă, muzica intensifică factorii dramatici

Este un fapt notoriu că pe scenă imaginile dramatice se dezvăluie în timp şi spaţiu. Muzica, desfăşurîndu-se în timp, dispune de uriaşe potenţiale de răsfrîngere a dramei, de dezvoltare şi modelare a caracterelor umane prin intermediul procedeelor sale specifice. Datorită muzicii, în operă se reliefează cu patos emoţional o infinită gamă de trăiri şi situaţii scenice, de nuanţe şi contraste dramatice ; se realizează coloritul epocii, al mediului în care pulsează acţiunea. Muzica este aptă să oglindească nu numai fiecare gest, dar şi să prefigureze sensurile cele mai unduioase şi rafinate ale intonaţiei cuvintelor, să creeze atmosfera generală în care se desfăşoară acţiunea.

Deşi se pretează la ilustrarea aspectelor scenice exterioare, rolul muzicii este departe de a se rezuma numai la atît. Mai mult, atunci cînd se limitează la simpla ilustrare, neparticipînd activ la procesul intens al dialecticii trăirii personajelor, muzica respectivei opere nu se ridică la adevărata sa misiune, iar opera concepută într-un asemenea spirit este un copil mort înainte de naştere. Muzica este sufletul operei. În ea se relevă întreaga concepţie dramatică a operei. Ea se confundă cu acţiunea psihologică a dramei muzicale, permiţînd înţelegerea textului poetic şi totodată esenţa contextului filozofic.

Prin felul în care redă cuvîntul în muzică, Enescu stabileşte gradaţia tonusului emoţional, infuzează diferenţa de energie în expresivitate, în raport direct cu semnificaţia şi ponderea în contextul dat, a respectivului cuvînt. Cu ajutorul muzicii, Enescu pune în mişcare nişte lumi coerente, repre-

[1] André Boll, *L'opéra, spectacle intégral*, Paris, Olivier Perrin, Editeur, p. 125.

Scanned with OKEN Scanner

zentate prin oameni de o anumită complexitate, într-un canon artistic dat, dezvăluind într-o acțiune progresivă o idee prealabilă. Altfel spus, în opera modernă fantezia muzicală și logicul dramei trebuie să se afle într-un permanent echilibru, într-o absolută simbioză.

În ciuda acestui fapt, orice compozitor de operă, fiind la urma urmelor în primul rînd muzician, indiferent de poziția sa teoretică în această dispută a primatului dramei sau al muzicii, pune în practică arta sa înaintea celorlalte arte. Așa s-a întîmplat cu toți creatorii, indiferent de opiniile lor. Explicația trebuie căutată în aceea că compozitorul gîndește muzical, își exprimă ideile și simțirile muzicale și compune recurgînd la materia muzicală, la limbajul sonor.

În operă, muzica este aceea care impregnează substratul emoțional, sudează și intensifică elanul dramatic. Puterea ei sugestivă și dramatică are o valoare intrinsecă, înzecind potențele dramatice furnizate de pretextul literar. Grăitoare în acest sens este comparația și exemplul lui *Pelléas și Mélisande* la care apelează George Enescu. Reproducem acest citat, deoarece el pledează cu convingere pentru afirmarea rolului superior al muzicii, ca factor dramatic, de ea depinzînd viabilitatea, succesul lucrării. „Substratul muzical dă întregii lucrări nu numai o atmosferă, dar și un comentariu valoros psihologic. În afară de cuvintele subliniate prin muzică, chiar tăcerile umane capătă un ecou muzical. Tot așa sentimentele, gesturile, intențiile... În opera *Pelléas și Mélisande,* Debussy întrebuințează acest principiu — care la bază este wagnerian — dar fără abundența din opera lui Wagner. El sugerează muzical stările psihice — dragostea Melisandei și acel nelămurit al sufletului ei. Cuvintele sînt respectate de muzică și, în același timp, nu numai că se subliniază complexul textului, *dar și efectul este altul: o înălțare a vorbei, deci a comunicării prin elemente abstracte, cu contingențe mai vii pentru sensibilitatea auditoriului* (s. n.). Cine nu-și amintește că opera lui Maeterlinck nu a fost primită de public, pe cînd a lui Debussy a pătruns mai ușor, tocmai prin acest mijloc al muzicii?“ [1]

Însușirea muzicii de a contribui la accentuarea și comunicarea factorilor dramatici prin abstractizarea lor nu este altceva decît un aspect al modalității ei specifice de participare la procesul dens și transfigurat al dramei lirice. Dacă, la o privire superficială, simbioza dramă și muzică ar putea apărea factice, muzicii revenindu-i un rol anodin, auxiliar, în realitate, prin aportul și vastele posibilități dramaturgice, ea se impune în prim-plan. „Singură muzica dramatică — spune Enescu — urmînd cu fidelitate subiectul libretului, caută să exprime reacțiile sufletești, situațiile scenice.“ [2] Potrivit concepției enesciene, muzica nu povestește despre acțiune și nu se mărginește la comunicarea ei, ci o dezvăluie în mișcare, în dezvoltare; în muzică își găsește expresia însuși procesul acțiunii, în toate fazele și multiplele sale direcții. Ea asigură intensitatea expresiei. Muzica dispune de toate premisele pentru a-și asuma în operă rezolvarea factorului dramatic. Astfel

---

[1] Ticu Arhip, „Cînd George Enescu vorbește...“, „Jurnalul de dimineață“, București, VII (1945), nr. 143, 6 mai.

[2] M. Grindea, Art. cit.

Scanned with OKEN Scanner

că, în muzică, se prefigurează şi îşi află soluţionare toate aspectele unicului proces dramatic. Ea însumează, prin forţa sa generalizatoare, toate elementele componente. Într-un cuvînt, muzica este oglinda activă a tot ce se petrece în scenă, ca atare, partitura nu va fi sclava libretului.

Opera ca formă înaltă a gîndirii presupune existenţa unei temelii filozofice

Pentru Enescu, opera este forma cea mai înaltă a gîndirii muzicale în care se împletesc organic factorul spectacular şi concertant. Nu este vorba, desigur, despre ceea ce se înţelegea în primele decenii ale existenţei operei prin „ concert în costume", deoarece de mult apusese era ariilor de bravură şi perioada în care formele operei erau simple pretexte pentru etalarea resurselor vocale. Vorbind despre spectacol şi concert, avem în vedere două laturi ale aceluiaşi proces. Se ştie că în însăşi natura genului muzical-teatral există o serie de contradicţii. Una dintre acestea o vedem în natura sa concertantă, care vine în contratimp cu profilul ei dramatic, deşi, în acelaşi timp, îi conferă o însuşire distinctivă de spectacolul teatral, îl face muzical ; iar spectatorului de operă i se pretinde să fie în acelaşi timp şi ascultător.

Între aceste două compartimente arareori a existat un echilibru. Istoria operei poate fi privită sub unghiul disputelor dintre adepţii operei ca spectacol muzical şi partizanii operei-concert. Marii reformatori ai genului au militat pentru izgonirea factorului static, concertant, de pe scena lirică, fapt ce împiedica opera să devină dramă muzicală, distrăgînd atenţia de la mersul acţiunii. Conform teoriilor compozitorilor reformatori, muzica în operă trebuie să se subordoneze dramei, să o servească, să intensifice factorul dramatic, dar în nici un caz să nu i se substituie. Din păcate, ideile acestor compozitori au fost traduse în practică numai parţial, chiar şi în propria lor creaţie. Inconsecvenţa lor se relevă cu uşurinţă într-o serie de numere concertante, uverturi, arii, monologuri, a căror funcţie pur muzicală nu completează latura dramatică. Totodată, vederile reformatoare au purtat adeseori pecetea unor îngustimi, unor afirmaţii forţate. Nu este întîmplător că cele mai veritabile opere au apărut nu ca urmare a transpunerii oarbe a reţetelor teoretice, ci datorită însuşirii şi apoi depăşirii acelor precepte cu caracter dogmatic şi normativ, prin înţelegerea adîncă a esenţei dramaturgiei de operă ca dramaturgie muzicală. Că acesta este consensul viziunii enesciene, rezultă cu claritate din următoarea afirmaţie care, după noi, are o valoare simbolică. „Ah, dacă spectatorii ar consimţi să fie auditori" ! [1]

Este nu numai o dorinţă a lui Enescu, dar şi un imperativ estetic, care învederează o dată în plus ponderea laturii muzicale şi, de asemenea, ataşamentul său la orientarea reformatoare a operei în perspectiva ei istorică. Pentru complexitatea partiturii enesciene este nevoie de un alt public decît cel obişnuit. Opera sa are o complexitate atît de puternică, încît spectatorii obişnuiţi riscă să nu-i discearnă adîncurile. Pentru a o înţelege, este nevoie de o anumită cultură muzicală, de un public instruit, avizat, care îşi poate permite să nu părăsească sala operei fără să fredoneze în mod obligatoriu

[1] M. Grindea, Art. cit.

Scanned with OKEN Scanner

o melodie uşor de reţinut, dar care, la fel de uşor, cade în desuetudine. Spectatorul operei enesciene trebuie să fie ascultător şi gînditor, adică să urmărească cu lobii auditivi mersul dramei, să recepţioneze semnificaţia filozofică şi dramaturgică a diferitelor teme muzicale. În aceasta constă o particularitate a capodoperei enesciene, ce se înscrie în peisajul dramaturgiei specifice secolului al XX-lea.

În operă, ca şi în teatru, divertismentul cedează treptat locul spectacolelor de idei. Comedia devine purtătoare a unui anumit sens intelectual, înscriindu-se în formularea lui Eugen Ionescu : Este absurd ceea ce nu are un scop.

Peisajul creaţiei lirice moderne este extrem de variat, indicînd tendinţe divergente şi, ca atare, nu intenţionăm să-l simplificăm la o singură direcţie, „sub una specie". Totuşi, nota intelectuală se distinge încă de la Wagner în numeroase opere diferite ca genuri, orientări stilistice şi curente. În mod deosebit, această trăsătură îi este apropiată lui Enescu. În arta şi în existenţa sa, profunzimea se asociază cu gravitatea. Sensibilitatea şi însăşi natura firii sale se pecetluieşte asupra a tot ceea ce face, gîndeşte şi produce pentru posteritate. Sînt grăitoare în acest sens, cuvintele lui Ticu Arhip, care-l prezintă în cîteva trăsături de condei, în preambulul interviului citat. „De cîte ori îşi întoarce atenţia spre o amintire, o face cu gravitate, cu duioşie sau cu umor, după felul în care substratul sufletesc a vibrat. Întotdeauna însă se află ceva serios dedesubt. Cred că noţiunea de uşurinţă e ştearsă din conştiinţa lui."

Este o însuşire proprie numai marilor creatori de a-şi axa lucrările pe o temelie filozofică. Autorul nu profesează cu formule aride, ci cu axiome şi concepte teoretice. Ideile măreţe se desprind dintr-o ţesătură abilă a intrigii, fiind integrate organic în opera de artă. „Chestiunea e, că o dată percepută impresia nervoasă — acea gîdilătură delicioasă eufonică — *să rămîie intactă măreţia filozofică a concepţiei* (s. n.) ce-ţi înalţă mintea în sferele albastre" — spunea Enescu — în 1916,[1] în anii cînd se contura ideea viitoarei tragedii lirice. Într-adevăr, în *Oedip,* măiestria filozofică a luptei omului pentru adevăr şi lumină înalţă mintea în sferele abstracte — spunem noi — ale gîndirii asupra vieţii şi existenţei umane.

Tangenţial, se cuvine să arătăm că Enescu s-a întîlnit pe terenul tematicii filozofice cu numeroşi compozitori, între care-i citǎm pe Paul Hindemith şi Alban Berg. În creaţia lirică a ambilor corifei ai muzicii secolului nostru se întrevede o puternică atracţie spre problemele umanităţii — raportul dintre om şi societate. În centrul operelor acestora se află omul, lumea sa spirituală, îndoielile, ezitările şi hotărîrea de a intui adevărul, fie că este vorba de eroi ca Mathis, Johann Kepler sau Wozzek.

Ponderea elanurilor filozofice provine nu numai din configuraţia gînditoare a personalităţii enesciene, ci şi din densitatea dramatică a operei sale. Luînd parte la elaborarea libretului, aşa cum am văzut în capitolele anterioare, Enescu s-a asigurat de traducerea în fapte a cerinţelor sale. Astfel, a realizat o concentrare maximă a subiectului, a motivului dramatic, eliminînd din temelie orice pendulare spre inutilitate, superfluu şi banal.

---

[1] Cleante, „Psihologia creaţiunii artistice, cum o defineşte maestrul George Enescu", „Rampa nou ilustrată", Bucureşti, 1916, nr. 279, 19 iunie.

Scanned with OKEN Scanner

Subiectul generează o acţiune cărnoasă, extrem de simplă în contururi, dar bogată în implicaţii muzicale logice şi mai ales psihologice. Enescu a opinat pentru convingere în alcătuirea canavalei poetice, eliminînd criteriul epatării ; a preferat emoţia artistică succesului ieftin al loviturilor de teatru zgomotoase şi efemere. Fleg şi Enescu au întronat în coproducţia lor demnitatea, evitînd orice înclinare spre frust şi cruditate.

Dictonul călăuzitor al viziunii dramaturgice enesciene a întărit cerinţa vitală a oricărei creaţii autentice : opera trăieşte prin eroii săi. Evoluţia lor se cere privită ca o scurgere dramatică de împrejurări în care se confruntă caractere, tensiuni şi voinţe. Proporţionarea şi distribuirea lor înlesneşte însăşi structura arhitecturală a cărei omogenitate şi incisivitate nu permite ivirea nici a celei mai neînsemnate fisuri. Din acest considerent, timpul este altul în opera enesciană, decît în realitate. În decursul unei jumătăţi de oră, asistăm la o festivitate monumentală în actul I, cu ritualuri, ceremonii, avînd menirea expunerii liniilor ample ale acţiunii, epocă, loc, personaj şi totodată prezentînd răscolitorul destin al copilaşului sărbătorit. Se conturează în această privinţă cerinţa supremă a oricărui gen dramatic, atît de clar laconizată de Kafka. „Ca să acţioneze asupra vieţii, teatrul trebuie să fie mai puternic, mai intens decît viaţa. Este legea gravităţii : puşcaşul trebuie să ochească deasupra ţintei." [1]

Principiile teatrale şi muzicale ale lui Enescu

Convorbirile lui Enescu cu Gavoty ne indică regulile autoimpuse înaintea compunerii propriu-zise, reguli care anvizajează toate componentele operei, privite desigur în linii directoare. Ele ne sînt extrem de utile, întrucît precizează cîteva principii care l-au animat pe Enescu şi de care a ţinut seama.

Primo : „(opera) trebuie să se desfăşoare fără patos, fără repetări, fără discursuri inutile, acţiunea trebuie să se înnoade repede." Grandilocvenţa, emfaticul şi artificialul sînt duşmanii oricărei lucrări acordată la dimensiunile umane. Patosul nu trebuie să fie ţelul unei opere de artă, deoarece el periclitează sensibilitatea. El poate rezulta în anumite pagini din împletirea şi tensiunea planurilor muzicale. Dar nu poate domina o lucrare. Mai vedem în cerinţele enesciene o adevărată întoarcere la naturaleţe, la simplitate şi sinceritate, adică o continuare pe coordonatele superioare ale principiilor enciclopediştilor francezi, preluate de către Gluck şi Mozart. Lui Enescu îi repugnă repetările. Şi, pe drept cuvînt. În opera tradiţională, inclusiv în autentice perle ale genului, se întîlnesc reluări supărătoare de cuvinte, dictate nu de necesităţile dezvoltării acţiunii, cît de considerente pur muzicale. Pentru a umple un anumit spaţiu muzical, o frază bunăoară, din lipsa unui text adecvat, compozitorii au recurs la o metodă stereotipă ce s-a banalizat cu repeziciune : folosirea la nesfîrşit a aceloraşi cuvinte. Efectul obţinut, chiar dacă, muzical, era mulţumitor, din punct de vedere dramatic se anunţă strident şi încalcă normele raţionale de construire a imaginii artistice.

[1] Gustav Ianouch, „Convorbiri cu Franz Kafka" (Gespräche mit Kafka), „Fischer Bücherer", 1961.

Oroarea lui Enescu este aşadar justificată şi el nu vrea cu nici un preţ să cadă victima şabloanelor artificiale. Repetarea unor cuvinte aduce după sine şi repetarea unor intonaţii, teme. Repetarea poetică imediată condiţionează şi repetarea muzicală, procedeu împotriva căruia compozitorii moderni şi-au îndreptat anatemele. Enescu este unul dintre ei. Prin aceasta nu vrea să cadă în păcatul acelor discipoli care augmentează mai mult defectele decît elementele învingătoare şi trainice din creaţia predecesorilor.

O altă cerinţă este adresată ritmului în care se desfăşoară acţiunea. Potrivit părerii lui Enescu, ea trebuie să se „înnoade repede". Mobilitatea şi cursivitatea pretinse se desprind nu numai din estetica teatrală a secolului nostru, ci reprezintă consecinţa logică a eliminării oricărui balast, a oricărei rigidităţi şi convenţionalităţi în brodarea intrigii. Se resimte aici dorinţa sa de a infuza dinamicitate, un tonus cît mai detaşat de orice moment învecinat cu caracterul static. Enescu pledează, în înlănţuirea şi conducerea acţiunii, pentru viteza rachetelor cosmice, desigur la proporţiile artei teatrale lirice, şi nicidecum pentru viteza melcului. Prin aceasta, vizează ca acţiunea să fie mereu continuă, neîntreruptă, degajată de impurităţi, de paraziţi şi incursiuni colaterale.

Secondo : „publicul nu trebuie să se plictisească. De altfel este o consecinţă firească a primului punct." Ce formulare simplă ! Să nu se plictisească publicul urmărind spectacolul ! Care autor nu-şi doreşte acest ţel ? Din păcate, puţini sînt cei care izbutesc să-l realizeze. Pentru ca publicul să nu se plictisească, creaţia muzical-dramatică trebuie să fie de la un capăt la celălalt animată, interesantă, iar acţiunea nu trebuie nici o clipă să încezească. Uşor de spus, dar greu de realizat ! Într-adevăr, mai ales atunci cînd se prezintă un subiect antic, de ce să nu recunoaştem, prin tematica sa destul de îndepărtată de spectatorul modern. Pentru a capta, este necesar ca mitul antic să fie actualizat (atît în tratarea componistică, cît şi interpretativă), astfel ca spectatorul să se poată identifica cu eroii, cu sentimentele şi ideile promulgate. Aceasta înseamnă că izgonirea plictiselii aduce după sine nevoia antrenării active a publicului, obţinerea participării sale. Enescu s-a străduit, şi de ce să nu spunem, chiar dacă anticipăm, a reuşit să facă din spectatori participanţi ai procesului interior al gîndirii sale, antrenîndu-i în toate fazele creionării firului dramatic, ceea ce facilitează perceperea atmosferei şi a esenţei operei. Modalităţile prin care compozitorul obţine acest scop le vom vedea mai tîrziu. De pe acum putem spune însă că Enescu produce în ascultătorul operei sale o asemenea dispoziţie artistică, încît, furat de şuvoiul dramatic, de fosforescenţa expresiei, el devine un participant involuntar, dar definitiv cîştigat pentru soarta eroilor ce i se înfăţişează. Astfel, cunoaşterea dezvoltării dramatice ulterioare devine o necesitate vitală, pe cît de ardentă, pe atît de clară, inteligibilă şi emoţionantă. În cazul în care intenţia enesciană nu s-ar fi soldat cu încununarea dorită, spectacolul ar fi fost fără spectatori, noţiune cu totul lipsită de sens, iar în cazul operei enesciene, lipsită de fond, deoarece plictiseala a fost izgonită din *Oedip*, o dată ce muzica sa te ajută să vezi mai adînc lumea.

Tertio : „Auditorul — spune Enescu — trebuie să înţeleagă textul. Convingerea mea este că nu se merge la operă pentru a asculta numai muzică. O dramă lirică reuşită trebuie să aibă o acţiune şi un text inteligibil." Opera nu mai este concepută ca o succesiune de numere în care textul are şi

Scanned with OKEN Scanner

nu prea are greutate, fiind un simplu pretext pentru muzică. Înscriindu-se pe linia reformei wagneriene, ale cărei premise, în această ordine de idei, se întrevăd mult mai adînc în negurile istoriei, Enescu nu acceptă o formulă de compromis, ci solicită un suport dramatic trainic, care să fie prezentat publicului într-o manieră cît se poate de clară și nemijlocită. Chiar de la primele încercări reformatoare în domeniul operei se prefigura lărgirea dimensiunilor literare ale viitoarei drame muzicale. Creatorul nemuritorului *Orfeu* a indicat în lucrările sale rolul situației în construcția operei. Meyerbeer ridică situația la rangul de principiu suprem, iar Wagner recurge la ea în măsura în care-i servește drept mijloc de reliefare a caracterelor. La Debussy, situația își pierde întrucîtva rolul, împreună cu înseși liniile și contururile anumitor caractere și dispoziții. Enescu este mai ferm, dorește acțiune limpede, bine construită, întotdeauna motivată și comunicată ascultătorilor. Lui îi plac fenomenele bine definite și precis delimitate. Prin aceasta, Enescu realizează, la fel ca și Wagner, principiul potrivit căruia reabilitează echilibrul dintre muzică și poezie, evitînd pericolul de care s-au făcut vinovați numeroși compozitori, și anume că mijlocul de expresie în operă, muzica, a fost făcut scop, iar scopul expresiei, acțiunea dramatică, mijloc.

Neîndoios, sînt perfect viabile cuvintele lui Enescu, că azi nu se merge la operă numai pentru a se asculta muzică. Opera este un edificiu care atrage spectatorii printr-o gamă multiplă de factori artistici. Nu întîmplător și profilul cîntărețului de operă converge spre același deziderat, cîntăreț-actor. Pentru aceasta, repertoriul jucat trebuie să-i furnizeze posibilitatea demonstrării aptitudinilor sale. În orice caz, *Oedip*-ul enescian oferă valențe infinite interpretului, solicitîndu-i în egală măsură calitățile vocale și actoricești. Din acest punct de vedere, puține lucrări lirice se ridică la altitudinea partiturii enesciene. De obicei, în creația de operă se întîmplă un fenomen curios și, de ce să ignorăm realitatea, se mai întîlnește și azi : fiecare compozitor se apropie, compunînd o operă, de sfera care îi este mai la îndemînă. Un melodist va accentua cantilena, un simfonist dă întîietate laturii orchestrale, un compozitor descriptiv va viza efectele și culorile, un altul va spori rolul corului, al ansamblului de balet și așa mai departe . . .

Și în această direcție, Enescu realizează o proporție obiectivă. El tratează cu maximă eficiență orice element component al genului, recurge la procedeele cele mai diferite care-i sînt folositoare, într-un cuvînt, face tot ceea ce servește intenției sale ca acțiunea să fie cît mai clară, iar textul cît mai inteligibil. Pentru ca Enescu să poată îngemăna cu o asemenea dexteritate cuceririle muzicii contemporane, în scopul proliferării unei lucrări de anvergura *Oedip*-ului, înseamnă că el s-a ridicat deasupra tuturora, le-a stăpînit, le-a dominat cu autoritate, fixîndu-le locul și nuanța într-un anumit context determinat de țeluri și imbolduri ferm conturate. Nu încape îndoială că Enescu a învederat același interes pentru selectarea mijloacelor poetice, ca și pentru alegerea mijloacelor muzicale.

Voltaire, autorul celebrei axiome despre operă, formulată în 1730 în prefața *Oedip*-ului său : „un spectacol pe cît de bizar pe atît de magnific, în care ochii și urechile sînt mai satisfăcute decît spiritul", referindu-se la forma poetică a genului liric, arată că ceea ce este nevrednic a fi spus cu cuvintele, se cîntă. Cunoscînd valoarea literară a „coloanei vertebrale dra-

matice" a *Oedip*-ului enescian, am putea parafraza afirmația sarcastică a lui Voltaire, spunînd că ceea ce este inferior, pentru a deservi creația poetică, este nedemn de a fi luat în considerație și în creația muzicală. Din acest unghi, lui Enescu nu i-a fost indiferent cercul cuvintelor folosite pentru a realiza în operă o varietate maximă a vocabularului, semnificația precisă a fiecărui cuvînt, gradul în care corespunde fondului și momentului respectiv.

Enescu nu împărtășește ideea teoretizată de Ferruccio Busoni, că în operă, cuvîntul și melodia sînt elemente autonome, factori artistici independenți. Conform viziunii enesciene, cuvîntul și melodia reprezintă în operă atribute ale aceluiași fond dramatic, dispuse în mișcare concentrică spre maxima relicfare a expresiei.

Optica enesciană se dovedește a avea un cîmp vizual extrem de cuprinzător, atunci cînd este vorba de modalitatea concretă în care factorul muzical își îndeplinește atribuțiile ce-i incumbă în simbioza cu celelalte componente artistice ale operei. Potrivit concepției enesciene, opera este rezultatul unei lungi acumulări dramatice și stilistice. La răscrucea secolelor XIX și XX ea culminează cu afirmarea unor procedee de expresie noi, cu o estetică proprie, îmbogățind însăși gîndirea creatoare, deschizînd astfel orizonturi nebănuite.

În peisajul extrem de variat, adeseori debordant al căutărilor în materie de operă a primelor decenii din frămîntatul nostru secol, Enescu păşeşte anevoios, prudent, dar ferm, chibzuind cu discernămînt asupra propriului său drum. Spre deosebire de unii compozitori lirici, Enescu nu se situează pe poziții refractare în privința moștenirii generațiilor precedente, deși, la fel ca Debussy, nu este tentat să imite ceea ce admiră în creația wagneriană. Manifestă un viu interes pentru dramaturgia de operă a tuturor compozitorilor, chiar dacă în multe cazuri nu aprobă anumite excese melodramatice și nici nu se entuziasmează de operele bazate numai pe melodii imediat accesibile. Uneori, caută să se familiarizeze, să se contopească cu felul de a gîndi al unui autor apreciat, fără să rămînă un subjugat, un posedat de dogme și sisteme. Cunoașterea nu înseamnă totdeauna asimilare. Consideră necesară informarea despre tot ceea ce a fost pînă atunci descoperit și folosit în operă, pentru a primi imbolduri creatoare, pentru a ști ceea ce nu mai trebuie spus și repetat, pentru a-și putea croi calea proprie. Enescu aspiră spre piscuri, pentru a scruta orizontul.

Din păienjenișul atîtor direcții și incursiuni în muzica modernă, Enescu știe să se ridice impunător, deoarece a înțeles la timp că limbajul nu este valabil în sine, ci numai în raport cu gîndirea individuală, cu ceea ce exprimă. Pasiunea și sinceritatea față de creație s-a repercutat în însăși profunzimea ei. Muzica enesciană se prefigurează sobră și răscolitoare, absolut originală în *Oedip*, izvorînd dintr-o sursă cu multe izvoraşe, contopite într-o albie largă și generoasă. Puține lucrări sînt de anvergura *Oedip*-ului, tocmai pentru că autorul a optat să capteze ascultătorul prin renunțări la elemente decorative sau, în orice caz, subordonîndu-le unor sfere mai dense ale expresiei, pentru înțelegerea muzicii ca modalitate de reflecție generalizatoare asupra sensurilor dramei. Măiestria constă însă în a realiza acest principiu printr-o scriitură neaglomerată, transparentă, care să nu îngreuieze asimi-

Scanned with OKEN Scanner

larea muzicii, care să nu îndepărteze melomanul. „Principiul general — spune Enescu — e ca logica să se împace cu estetica în următorul chip: să obţii maximum de efect asupra sufletelor ascultătorilor cu minimum de încordare din partea lor.“ [1]

Aspiraţiile sale se îndreaptă spre o muzică de interiorizare, cu implicaţii dramatice, modelată cu migală pe trupul acţiunii scenice. Muzica *Oedip*-ului, despuiată de text şi gest, va avea o valoare intrinsecă expresivă, dar va fi lipsită de plasticitatea statuară, de virilitatea scenică şi semnificaţia simbolică. Fără suportul dramatic, muzica *Oedip*-ului ar fi lipsită de raţiunea menirii şi existenţei. Iar faptul că ea fuzionează în aşa grad cu celelalte componente ale operei, se explică tocmai prin aceea că a fost concepută şi croită de un om de teatru. Da, nu s-a comis o eroare. Enescu a fost un mare muzician de teatru. Un simţ atît de uriaş al scenei nu se întîlneşte decît arareori în creaţia lirică. Este, de altfel, o trăsătură ce uneşte viziunea asupra operei a mai multor compozitori ai secolului nostru care au abordat acest gen. În cele mai multe cazuri, acest simţ teatral se formează pe măsura creşterii numerice a titlurilor. La Enescu, el se afirmă într-o singură lucrare, deci de la bun început şi într-un chip de-a dreptul magistral! Este o constatare peremptorie, care va fi la vremea ei mai amplu demonstrată.

Simfonismul în operă

Incontestabil, hotărîndu-se să compună operă, Enescu a avut dorinţa înflăcărată de a scrie „muzică bună“, de a exprima prin sunete conţinutul spiritual al mitului antic, al libretului semnat de Edmond Fleg, de a transpune limbajul poetic într-un limbaj muzical. De aici decurg o seamă de cerinţe faţă de muzică. În citatul enescian din „Rampa nou ilustrată“ reîntîlnim cerinţe cunoscute. „Ca opera să fie durabilă, deci, trebuie să fie concisă, sugestivă, insinuantă: să nu plictisească, să se impuie şi să răzbată. Într-un cuvînt, să fie înzestrată cu toate calităţile necesare unei muzici bune.“ Cît de multă dreptate avea, în aceeaşi ordine de idei, Alban Berg care, scriind *Wozzek*, şi-a propus să facă muzica atît de bună, încît să rezulte din ea, totuşi, un „teatru bun“. Aceluiaşi, compozitor îi aparţin cuvintele prin care îşi teoretizează intenţiile dramatice şi funcţia muzicii: „... Din moment ce m-am hotărît să scriu o operă, eu n-aveam alt proiect... decît acela de a da teatrului ceea ce aparţine teatrului, adică de a articula muzica într-aşa fel încît să fie conştientă în fiecare instanţă de funcţia sa în serviciul dramei.“ [2]

Pentru ca muzica să devină fiinţa operei, plasma dinamizatoare şi introspectivă, pentru ca muzica să obţină plasticitatea teatrală vizată, trebuie clădită pe o concepţie unitară, riguros condusă şi animată. Această concepţie, în viziunea enesciană, nu putea fi alta decît cea simfonică. Prin simfonism Enescu înţelege sistemul dezvoltării dramatice a ideilor muzicale. Cu aju-

[1] Cleante, Art. cit.
[2] René Leibowitz, *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet Chastel, 1957, p. 373.

Scanned with OKEN Scanner

torul tratării simfonice, compozitorul face ca muzica să fie nu numai expresia dramei, ci şi conţinutul ei. Simfonismul singur permite transpunerea şi intensificarea în muzică a acţiunii, a mersului său ascendent. Ea nu se pliază libretului, ci îl reprezintă, îi conferă acea calitate care-l face să mustească de vigoare şi dinamicitate.

Modalitatea simfonică a tratării operei la Enescu aduce cu sine anumite norme specifice asupra cărora vom reveni. Deocamdată, ne mărginim să spunem că ea presupune acţiune continuă. Înseamnă că rolul dramatic al muzicii se referă la întregul păienjeniş al desfăşurării. Ca atare, opera are o ţesătură instrumentală neîntreruptă, ce curge neabătut (indiferent de pauze), pe cînd linia vocală se integrează pe porţiuni delimitate. Latura instrumentală predomină pe cea vocală, în ceea ce priveşte suprafaţa întinderii sale. De aici, sarcina orchestrei care nu suplineşte numai atribuţiile corului din tragedia antică, cum spunea Wagner în lucrarea sa *Opera şi drama,* dar îşi asumă veleităţi de coordonator şi însufleţitor al tuturor acţiunilor scenice ; ea completează cuvîntul, în sensul că exprimă ceea ce acesta nu mai este în stare să facă. Prin aparatul simfonic, compozitorul exprimă „inexprimabilul". În pofida rolului imens al componentului simfonic la dezvăluirea dramatică, partea vocală şi textul sînt acelea care imprimă „tonul" muzicii, şi dictează orchestrei ordinea motivelor, cît şi determinarea caracterului lor. Nu este mai puţin adevărat că uneori acest proces se petrece şi invers, în dialog, adică orchestra, sau depănarea simfonică, anticipează ceea ce se va întîmpla în partida vocală a tragediei lirice. De aici rezultă complexa îngemănare şi fuzionare a celor doi factori, vocal şi instrumental, antrenîndu-se reciproc în dialectica definirii şi afirmării ascendente a tensiunii dramatice. În cele de mai sus, este vorba de echilibrul elementelor cooperatoare, de alternanţa şi ponderea lor. Dar să revenim. În ciuda faptului că logica internă a dezvăluirii imaginilor muzicale se confundă cu logica dezvoltării imaginilor literare şi scenice, tratarea simfonică a muzicii este totuşi motorul întregii opere, pulsul său.

„Voi întrebuinţa un sistem ? —se întreabă Enescu. Nu, nici un sistem, dacă mi se dă voie ca întrebuinţarea leitmotivului să nu fie un sistem, ci un procedeu, sau mai exact, un fir conducător." [1] Enescu nu porneşte la compunerea tragediei lirice animat de un sistem, dar recunoaşte că foloseşte procedeul leitmotivelor, adică al reprezentării pe plan muzical, prin idei muzicale distincte, a motivelor dramatice şi a personajelor. În această direcţie, Enescu este un continuator al principiilor wagneriene în spirit şi nicidecum în fapt. De aici rezultă că Enescu n-a creat „ex nihilo", dar şi-a elaborat, apelînd la tehnica leitmotivelor, legile sale proprii, ale unităţii actelor, printr-o componistică riguroasă, aplicînd varierea unor motive primare şi constante.

Elocventă pentru aderenţa lui Enescu la linia impusă de Wagner, în ceea ce priveşte simfonismul în operă, este şi această destăinuire făcută lui Emanoil Ciomac, privitoare la operele lui Musorgski : „Într-adevăr *Boris* şi *Hovanscina* sînt chintesenţe de artă rusească şi vor trăi veşnic. Dar nu sînt adevărate drame simfonice ca ale lui Wagner". [2] Nicidecum nu se conturează un reproş, ci o constatare cu implicaţii estetice.

---

[1] Bernard Gavoty, *Op. cit.*, p. 144.

[2] Emanoil Ciomac, *George Enescu,* manuscris.

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul instrumental se răsfrînge şi asupra tratării părţilor vocale. Se renunţă în *Oedip* nu numai la principiul construcţiei operei pe baza numerelor închise, dar şi la maniera tratării bel-canto-ului, în sensul unor linii melodice de largă respiraţie cantabilă. Enescu nu mai acceptă vechile canoane, pentru că au devenit scheme, şi caută un „altro modo di cantare che l'ordinario". În această direcţie el apelează la cuceririle muzicii instrumentale în stabilirea toponimiei melodice, recurgînd alături de aceasta şi la o serie de procedee noi, de esenţă vocală, cum ar fi declamaţia prozaică, stilul *parlando*, vorbirea ritmică, stilul cantabil, declamaţia percutantă, portamentul, stilul recitatorial, şi multe altele. Prin ele melodica operei enesciene capătă un profil original, asigurînd o diversitate a expresiei de-a dreptul surprinzătoare.

Cu toate acestea, Enescu nu disprețuiește cîntăreții. În viziunea enesciană, ei nu sînt nici instrumente şi nici păpuşi mecanice, ci li se atribuie acele calităţi necesare care să-i facă în ochii spectatorului fiinţe vii. Naturaleţea cu care sînt înzestraţi provine din naturaleţea cu care se desfăşoară frazele muzicale din partidele lor vocale.

Enescu merge mai departe în această direcţie, utilizînd nu numai principiul simfonic al organizării materialului sonor, dar şi forme pur instrumentale. Dar să nu anticipăm.

După cum am văzut, Enescu a pornit în compunerea lui *Oedip* de la premisa că opera este un spectacol, în care împletirea muzicii şi a cuvîntului, cei doi factori furnizori ai atîtor dispute, trebuie să se afle în relaţie de perfectă organicitate. În acelaşi timp, compartimentele orchestră-voce sînt tratate în sensul direcţiei evolutive, gravitatea înclinînd înspre frază, vocea integrîndu-se în fluxul simfonic. Acesta creează atmosfera, comentează momentele ce se succed, subliniază replici, oferă cîmp larg metamorfozării leitmotivelor. Nu este mai puţin adevărat că vocii îi revine rolul transmiterii fondului de idei, prin mijlocirea cuvintelor şi, ca atare, încrustîndu-se în discursul orchestral, va deţine adeseori primatul, determinînd sensul travaliului simfonic. Balanţa înclină cînd într-o parte, cînd în cealaltă, reliefînd cînd ideea, sensul concret, cînd expresia, generalizarea şi subtextul ei.

În tragedia lirică *Oedip*, Enescu realizează în chipul cel mai fericit plenitudinea sintezei tuturor tendinţelor care i-au frămîntat gîndirea şi, totodată, sinteza curentelor celor mai îndrăzneţe ale muzicii epocii în care şi-a scris lucrarea. Autorul *Poemei Române* nu s-a împotmolit în stilul lucrărilor de tinereţe, ci a asimilat tot, dar absolut tot ce apărea nou şi fundamentat artistic, preluîndu-l şi aplicîndu-l creator tocmai în *Oedip*. Desigur, şi alte creaţii au rodit pe acest teren, s-au făcut ecoul căutărilor şi încununărilor enesciene, cum ar fi bunăoară *Sonata a III-a în caracter popular pentru pian şi vioară*, dar punctul forte în această ordine îl reprezintă *Oedip*-ul, deoarece „. . . am căutat expresia şi stilul care conveneau cel mai bine caracterului meu şi celui al personajelor mele." [1] Originea imboldurilor creatoare enesciene a fost de natură să încălzească fantezia creatorului. Religia experienţei trăite, care de-

[1] B. Gavoty, *Op. cit.*, p. 146.

Scanned with OKEN Scanner

vine, în cele din urmă, o raţiune a vieţii, a fructificat gîndirea muzicală, îmboldind-o pe căi ascunse, nedesţelenite. Enescu a avut de comunicat oamenilor un mesaj uman şi a căutat o modalitate proprie de expresie, adecvată fiorului spiritual.

Viziunea enesciană în tratarea antichităţii : transfigurarea folclorului

Înălţat moralicește de substanţele nobile ale mitului oedipian, Enescu a inventat un limbaj nou, absolut original, ce evită pastişa dizolvantă şi epigonismul sordid. Enescu a trecut pe lîngă Wagner, l-a absorbit pe Puccini, l-a studiat pe Debussy, l-a cunoscut pe Fauré şi Dukas, l-a observat pe Schönberg, l-a înţeles pe Strauss. Din toţi a luat cîte ceva, un parfum, o mireasmă, astfel încît, în cele din urmă, i-a lăsat neatinşi. A respectat creaţia fiecăruia, prea mult pentru ca s-o alterneze în propriile opusuri. A ştiut să profite aristocratic de cuceririle şi investigaţiile predecesorilor şi cotemporanilor săi, fără să le copieze. Preferă altoirea. Enescu este personal în tot ceea ce face, şi a ştiut, printr-o intuiţie strămoşească, să-şi conducă paşii spre comorile intangibile ale naturii sale spirituale. Enescu sintetizează domeniul superior al spiritului muzicii moderne cu culorile antichităţii şi simţirea robustă, dramatică şi ancestrală a poporului său.

„Opera *Oedip* — povesteşte Enescu lui Petru Comarnescu — am compus-o în conformitate cu spiritul meu, dar şi al locului unde s-a desfăşurat marea tragedie.“ [1] În altă parte : „. . . Aş vrea să mă inspir de la natura aceea. Să scriu o muzică esenţială, încă şi mai sobră decît cea a lui Gluck, o muzică de contururi simple şi măreţe.“ Citim mai departe : „Să fiu discret, direct, aproape de natură, dar şi de culmile olimpiene, limpede şi adînc, ingenuu, naiv şi adevărat, cum e adesea arta Elinilor, cum e întotdeauna cea populară.

Să îngemănez antica simţire cu felul de a simţi al păstorilor noştri.“ [2]

Am reprodus un asemenea citat lung, pentru a nu-l altera şi, totodată, pentru că în el descifrăm coordonatele, ţelurile inspiraţiei enesciene şi caracterizări structurale ale muzicii sale. Enescu este zgîrcit la vorbă. Ceea ce spune este ca şi făcut. Într-adevăr, deslușim din muzica capodoperei sale toate aceste deziderate, devenite realităţi palpabile. Impresionează profund sobrietatea şi înălţimile crestelor realizate prin unirea simţirii antice cu cea a păstorilor români ! A aspirat spre o muzică esenţială, de contururi clare şi sublime, apropiate de natură, dar mai dramatică decît muzica lui Gluck ! Gînduri temerare pentru un creator de lucrări simfonice şi de cameră, aproape greu de crezut că ar putea fi realizate de el într-o operă. Şi totuşi, miracolul s-a produs. Partitura *Oedip*-ului este o splendidă realizare muzicală, un compendiu al tuturor cuceririlor înregistrate în istoria operei, o perlă a muzicii româneşti ancorată în mitologia greacă, în problematica filozofică a lumii noastre de astăzi. Enescu a revendicat, este drept, cu multă pondere,

[1] Petre Comarnescu, „Maestrul Enescu despre criza vieţii noastre muzicale“, „Politica“, Bucureşti, 16 noiembrie 1927.

[2] Emanoil Ciomac, *Op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

exprimarea, în muzica operei, a unui „colorit oriental", a unui „caracter curat folcloric" care nu este altul decît cel al gliei sale natale, transfigurat și purificat.

Chiar dacă Enescu nu a pronunțat prea multe cuvinte pe această temă, chiar dacă pe alocuri identificăm ușoare contradicții, muzica operei pledează de la sine pentru apartenența ei, integrată perfect în contextul creației și stilului enescian și în acela al muzicii românești. Este foarte posibil că Enescu n-a căutat intenționat culoarea pitorească națională, dar este cert că a obținut-o și impregnat-o în straturile cele mai adînci. A ajuns la ea, atît prin evoluția propriului limbaj, cît și din considerentul fixat de Enescu însuși în următoarea frază : „Muzica lui *Oedip* are desigur ceva balcanic, o rigiditate clasică, insuflată de vederea unor clădiri grecești. Documente de pe vremea homerică nu există. Artiștii sînt chemați să le interpreteze, să le născocească." [1]

Unde putea căuta născocirea vechii muzici dacă nu în modurile populare, în ornamentele și metrica adeseori capricioasă a cîntecelor păstorești ? Prin aceasta Enescu răscolește străfundurile unei vechi culturi tracice, comune, întîlnite cîndva, atît pe teritoriul patriei noastre, cît și al întregii Peninsule balcanice. Cît de clar a formulat această idee George Călinescu, referindu-se la arta interpretativă a muzicianului nostru : „În violina lui Enescu răsună străvechea liră, este adevărat, dar lira este ținută de Orfeu, și ca atare este străbătută de o tristețe tracică." [2]

Într-adevăr, întreaga muzică enesciană „este străbătută de o tristețe tracică", de un cîntec pămîntesc străbun care renaște și se amplifică în rezonanțe multiple pe strunele, pe claviatura sau în partiturile marelui rapsod român.

Enescu reînvie genul tragediei lirice

Faptul că Enescu a pornit de la estetica wagneriană și a ajuns la o estetică proprie, la un pol diferit, o confirmă însăși definirea genului : *Oedip — tragedie lirică*. Astfel, Enescu demonstrează, o dată mai mult, că opusul 23 nu are nimic din ceea ce se înțelege prin cuvîntul operă și nici dramă muzicală. La aceasta nu s-a ajuns dintr-o dată. Ne amintim că într-una din schițe, genul *Oedip*-ului este numit dramă muzicală. Este vorba de o schiță datînd din 1921. Ulterior însă, Enescu își revizuiește ideile inițiale, își sedimentează concepția și renunță la determinarea primară, în favoarea celei definitive și corespunzătoare conținutului : tragedie lirică.

La apariția ei, în secolul al XVII-lea, tragedia lirică se înfățișează ca o operă de proporții, avînd la bază un subiect mitologic sau istoric. În realitate, cuvîntul „liric" este sinonim aici cu „cîntat". Atît în creația fondatorului acestui gen, Lully, cît și în lucrările continuatorilor săi din secolul următor, Rameau și Gluck, un loc însemnat îl deținea în tragedia lirică momentele

[1] Petru Comarnescu, „Arta românească. Lămuriri privitoare la problemele specificului românesc. De vorbă cu maestrul George Enescu", „Politica", București, 5 februarie, 1927.

[2] George Călinescu, „La un portret al lui George Enescu", „Adevărul literar și artistic", București, 1 noiembrie, 1931.

coregrafice. În veacul trecut, genul tragediei lirice nu se mai păstrează, în schimb se întîlnește tipul de operă mare, de proporții, cu numeroase numere de balet.

În secolul nostru se manifestă un interes susținut pentru operele-balet, în care pantomimei i se conferă o atribuție nemaiîntîlnită pînă atunci. Precizăm că nu este vorba de „tragedia lirică", ci de unele din componentele sale, reluate astăzi și extinse. Ne referim la lucrări, cum ar fi, *Martiriul Sfîntului Sebastian*, de Debussy, *Nunta*, de Stravinski, *Ariadna la Naxos*, de Richard Strauss.

Enescu nu se mulțumește să reînvie și să supradimensioneze anumite procedee ale tragediei lirice, ci își propune să regenereze însăși noțiunea în accepțiunea clasică a cuvîntului. Cu alte cuvinte, se servește de o legendă antică, o tragedie aparținînd unuia din corifeii genului, Sofocle, pe care o transpune în limbaj muzical. Tematica operei secolului al XX-lea nu duce lipsă de subiecte mitologice. Adeseori ea servește drept pretext pentru etalarea sau tratarea într-un anumit stil și manieră a lumii antice. Krenek, în *Viața lui Orfeu*, recurge la parodie, Stravinski o modernizează și o stilizează în *Oedipus Rex*, Karl Orff, în *Regele Oedip*, vizează formele pure ale tragediei, iar Honegger, în *Antigona*, tinde spre „... învăluirea dramei într-o construcție simfonică sudată, fără a-i îngreuia mișcarea". Calea lui Enescu ni se pare mai completă și mai fidelă modelului original. Vizează redarea în muzică a sensului dramatic al legendarului Oedip, izvorît din cele mai mistuitoare trăiri pricinuite de încleștarea tragică a eroului cu soarta. Cuvîntul liric are aceeași semnificație atribuită de terminologia barocului ; Enescu își intitulează lucrarea tragedie lirică, cu alte cuvinte, tragedie muzicală.

Mai este nevoie să arătăm că tragedia lirică enesciană, în peisajul evolutiv al operei, este infinit mai complexă decît a lui Lully sau Gluck ? Și nu este vorba numai de perioadele distincte în care au fost scrise operele lui Gluck și Enescu, ci de valorificarea superioară a participării diferiților factori în sudarea ansamblului. Să luăm numai integrarea baletului în tragedia lirică, fără să ne referim la componente mai elocvente, cum ar fi corul, soliștii, orchestra.

În primul rînd, baletul la Enescu nu mai constituie un divertisment și nici nu-l întîlnim aplicat fiecărui act. Adevărat, că nici Gluck nu suportă dansurile fără nici o legătură. Este suficient să amintim, în *Orfeu*, „Dansul furiilor". Dar cîtă convenționalitate în participarea acestora la dramă. Totuși, să admitem că l-am considera ideal ; dar între „Dansul furiilor" și celelalte dansuri pastorale se naște o discrepanță supărătoare, dată fiind inconsistența lor dramatică. Așadar, integrarea dansurilor la Gluck nu este decît parțial dobîndită ; se păstrează, în continuare, tributul plătit de compozitor curții franceze, căreia nu i-a scăpat nici reformatorul Wagner în a doua reducție a lui *Tannhäuser*. S-ar părea că nu va evita tributul nici Enescu — ce coincidență — care-și scrie opera, gîndindu-se la montarea ei tot pe scena pariziană *Grand Opéra*. Enescu însă parează tributul. Plasează un singur număr coregrafic în prologul operei, într-un cadru cu totul adecvat : sărbătorirea noului născut. Introducerea dansurilor păstorilor, ca omagiu adus pruncului regesc, este firească și necesară. Datorită duratei sale, de numai cîteva minute, el nu creează nici măcar o singură clipă impresia de gratuitate și sterilitate. Dacă la aceasta adăugăm că Enescu și-a axat dansurile pe dez-

Scanned with OKEN Scanner

voltarea tematică a două leitmotive însemnate ale operei, care îndeplinesc funcţii dramatice în interiorul aceluiaşi act, după cîteva scene, fără să mai invocăm şi actele următoare, vom înţelege structura închegată, de loc arbitrară, necompartimentată pe fragmente a *Oedip*-ului enescian. În consecinţă, Enescu realizează, într-o formă personală, integrarea factorilor dramatici, supunerea tuturor compartimentelor acţiunii, neadmiţînd nici un surogat, nici o concesie convenţionalităţii şi spectacolului în sine. Iată de ce Enescu sublinia adeseori că *Oedip* nu are nimic de „operă".

Noutatea drumului ales de Enescu în crearea tragediei sale lirice provine din conştienţa că lucrarea de artă autentică trebuie să aibă o fizionomie absolut personală, izvorîtă dintr-o originalitate interioară, care nu îngăduie parcurgerea traseului bătătorit. „Formele repetate în artă — afirmă Enescu — nu sînt recomandabile. Ca în pictură sau în poezie. Fiecare operă trebuie să-şi aibă originea ei interioară, independentă de formalismul unei concepţii ce ni s-a părut, sau a fost într-adevăr reuşită, cu altă ocazie." Este una din cheile care atestă secretul dobîndirii profilului stilistic enescian, deosebit de al celorlalţi şi al alegerii unui alt gen pentru creaţia sa lirică.

Se mai pot identifica şi alţi factori ce acţionează asupra definirii tragediei lirice enesciene. Drama muzicală include în sine un cerc voluminos de genuri. În fond, orice operă se obişnuieşte a se califica cu acest termen. Înseşi primele încercări muzical-dramatice ale Cameratei florentine au fost intitulate „dramma per musica", adică „dramă pentru muzică", în care principiile vechii opere italiene sînt respectate, sensul dramatic joacă un rol subordonat. Termenul „drama muzicală" nu se răsfrînge asupra unui anumit tip componistic, are un sens mai larg decît însăşi tratarea wagneriană. Introducînd termenul „dramă muzicală", Wagner a dorit să-l opună termenului „operă". Drama muzicală se deosebeşte de operă prin principiile formei sale de construcţie : se înlocuieşte alternarea numerelor muzicale închise prin scene dramatice deschise, avînd la bază o concepţie muzicală unitară. Îndeosebi, după reforma wagneriană, s-au şters şi mai mult graniţele dintre operă şi drama muzicală, a început apropierea lor compoziţională, ceea ce s-a soldat cu nivelări în însăşi terminologia şi determinarea lor. Deja nu se mai scriau opere, ci numai drame muzicale, deşi principiile wagneriene nu se respectau sau se lărgeau nespus de mult. Interesant este că Wagner n-a folosit cuvîntul „drama muzicală" atunci cînd a fost vorba de creaţiile sale. Astfel, *Vasul fantomă* şi *Lohengrin* — „opera romantică", *Tannhäuser* şi *Tristan şi Isolda* — „Handlungen" ceea ce s-ar traduce „acţiune scenică", *Inelul Nibelungilor* — Bühnenfestspiel, în româneşte ar fi „reprezentare scenică festivă", *Parsifal* — Bühnenweihfestspiel, „mister festiv", iar *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg* nu are nici un subtitlu. Wagner a teoretizat această noţiune în numeroase studii ; în afara monumentalei *Opera şi drama*, mai amintim studiul „Über die Benennung Musikdrama".

Enescu n-a recurs la termenul „dramă muzicală", nu pentru că s-ar fi banalizat într-atît de mult, ci întrucît nu mai corespundea necesităţii delimitării stricte a genului, conform fondului pe care-l reprezinta. Creatorul tragediei lirice moderne acumulează în genul preconizat aspectele tipologice, semnificative ale unor subgenuri întîlnite în drama muzicală, ridicîndu-le pe o treaptă superioară. Astfel, el uneşte trăsături ale dramei muzicale istorico-sociale, cu cele ale dramei muzicale lirico-psihologice. Este vorba de realiza-

Scanned with OKEN Scanner

rea sintezei între operele de acțiune, de situații și între operele de trăiri, psihologice. Nici un singur moment în *Oedip* nu se creează impresia că mersul acțiunii se face prin ignorarea redării caracterelor, cum, de asemenea, nu se întîmplă să se aprofundeze o stare sufletească fără a se pierde din vedere mersul ascendent al conflictului acțiunii. Îndrăznim să afirmăm că nu se întîlnesc prea des creații lirice în care factorul acțiune să fie într-atît de mult impregnat și infiltrat de factorul dispoziție. În *Oedip*, acțiunea orizontală merge mînă în mînă cu aprofundarea verticală.

De asemenea, Enescu își intitulează *Oedip*-ul ca lucrare „lirică", dar nicidecum nu abuzează de această noțiune. Situațiile lirice atît de frecvente în opera romantică, și mai ales în creația compozitorilor francezi, sînt aproape inexistente, deoarece eroii tragediei antice nu pot fi tot timpul în ipostaze lirice. Sfera emoțională cunoaște o gamă mult mai variată și în același timp mai bogată. În consecință, *Oedip*-ul enescian vehiculează disponibilitățile emoționale ale întregului arsenal cunoscut. Nu este de mirare că din partitură lipsesc așa-zisele melodii lirice. Melodica enesciană este alta decît cea cunoscută pînă la el, la fel ca și simfonismul tragediei lirice și, în ultimă instanță, însuși limbajul operei.

Dată fiind puritatea și sobrietatea tragediei lirice, Enescu s-a văzut nevoit să nu apeleze la intonații caracteristice de gen, la forme întîlnite în practica muzicală și transpuse în operă cu generozitate, cum ar fi marșuri, cîntec de pahar, romanțe, dansuri de epocă. El nu copiază intonațiile vremii, nu se plasează în urma cercului sonor al unei perioade istorice sau mediu social, ci premerge, distilează, transfigurează și inventează tot ceea ce îi va servi la conturarea eroilor săi. Ce este acel dans păstoresc sau coloritul fluierului ciobănesc, dacă nu o generalizare a unui fond sonor filtrat prin distinsa și rafinata personalitate a lui George Enescu ? Enescu redă în muzică ostașii tebani, dar nici urmă de banalele ritmuri sacadate, brutale, elocvență a executării unor mișcări mecanice. Preferă ambianța sonoră a încrucișării spadelor, a zăngănitului de arme latent, care conferă soldaților noblețe, eroism și căldură. Nesfîrșitele convoaie funebre ale tebanilor decimați de ciumă și jalea lor, Enescu n-o redă prin cîntece funebre de gen, caracteristice. Alege și transpune în muzică numai atmosfera bocetelor, numai spiritul îndoliat și tragic al acestora. Astfel concepută, melopeea funebră nu ilustrează durerea tebanilor, ci investighează în sufletul lor, le smulge sentimentul de jale, dar în același timp îi călește în suferința lor, îi fortifică.

Tragedia lirică mai are o semnificație crucială : simbolizează replica lui Enescu la răspunsul fundamental : care este destinația artei muzicale ?

Încredințat că în secolul nostru, din pricina ponderii adeseori exagerate a căutărilor în materie de tehnică muzicală, în detrimentul sensibilității și fondului uman, „mitul lui Orfeu" a fost uitat, Enescu își acordă strunele pentru a cînta frumusețea spirituală a omului. În arta sa, Enescu nu se manifestă nicidecum ca un conservator. Receptivitatea la noutate este aidoma unui seismograf care înregistrează momentul cutremurului produs. Dar el nu se mărginește la atît. Caută să apropie procedeul de sensibilitate, să-l încălzească, să-l topească în retorta personalității sale și să-l modeleze. Enescu nu idolatrizează, nu se închină nici unui element expresiv în mod deosebit.

Scanned with OKEN Scanner

Toate sînt importante, fiecare are atribuţii şi supremaţii într-un anumit moment, în funcţie de situaţia dramatică. Nu sînt excluse posibilităţile suprapunerilor de atribuţii expresive, ceea ce dă naştere la o adevărată „polifonie" a domeniilor expresive, cumulînd înspre făurirea adevărului dramatic. Enescu se îndreaptă astfel spre crearea unei muzici înălţătoare, capabilă să purifice spiritul uman. Sensul tragediei lui Sofocle se racordează la ţelurile artei şi eticii enesciene : „Omenirea trebuie să înveţe să fie fericită. Artistul dezvăluie omenirii calea spre armonie, care e fericire şi pace". [1] Animat de asemenea idei, Enescu înnobilează omenirea prin muzică, prin tragedia sa lirică, o învaţă să fie fericită ! Înspre aceasta tinde Enescu căutînd reînvierea „mitului lui Orfeu", a artei adevărate, care să-l cînte pe om, să-l purifice, să-l fraternizeze. Toată viaţa Enescu şi-a închinat-o, asemenea lui Oedip, binefacerii oamenilor, vizînd ceea ce denumea : „. . . adevărata adîncime a artei lirice".

Noutatea adusă de Enescu în peisajul operei se referă la o mulţime de aspecte de ordin conceptual şi dramaturgic. Esenţa lor o vom deduce din paginile ce urmează. Deocamdată, ne-am rezumat să trasăm originalitatea genului de operă enescian, tragedia lirică ; viziunea sa asupra factorilor componenţi, a relaţiilor şi funcţiilor stabilite între ei. Din sfera istorică, literară şi eseistică asupra operei lui Enescu, se impune să trecem la ceea ce reprezintă ea în fond, pentru a-i vedea morfologia muzicală în contextul reliefării fiorului dramatic.

---

[1] Vasile Cristian, Art. cit.

Scanned with OKEN Scanner

LEITMOTIVELE TRAGEDIEI LIRICE OEDIP

„Cel care vrea să-şi transcrie visul trebuie să stea veşnic treaz."

DINU LIPATTI

Evoluţia peisajului liric al ultimelor şase decenii indică în ansamblu trei direcţii suficient de pregnante pentru a se demarca într-o stratificare, desigur convenţională, izvorîtă din necesitatea stabilirii unor puncte de reper, inerente oricărei priviri sintetice : opera mozaic, alcătuită după principiul succesiunii numerelor (sau al scenelor) compacte, închise ; opera cu acţiune neîntreruptă, axată pe o masivă dezvăluire simfonică şi opera ale cărei componente muzicale sînt expuse, dar nu elaborate, evitînd orice relicvă de repetare. O comparaţie sumară facilitează depistarea altor indici diferenţiali. În primul tip de operă semnalat, factorul vocal deţine supremaţia, cel instrumental este întru totul subordonat ; într-al doilea se reperează un echilibru armonios al compartimentelor, iar într-al treilea, factorului instrumental, atît ca pondere, cît şi ca organizare a materialului, i se atribuie primatul. Este deci ceva din ceea ce Schönberg definea „o simfonie pentru orchestră mare cu acompaniamentul unei voci cîntate (d'une voix du chant)" [1].

Integritatea compoziţională se realizează printr-o magistrală gîndire simfonică în care un rol însemnat îl au leitmotivele

Oedip-ul lui Enescu îşi defineşte coordonatele în fruntariile celui de al doilea tip. Integritatea compoziţională se realizează printr-o magistrală gîndire simfonică. Tragedia lirică fiind concepută ca un singur bloc sonor, travaliului simfonic i se atribuie funcţia asigurării unităţii dramatice muzicale, alături de părţile vocale ce explicitează sensul fundalului de idei.

Structura muzicală a operei este în dependenţă de suportul dramatic. Orice creaţie lirică are la bază o sumă de linii dramatice, de situaţii, de interese, ceea ce alcătuieşte complexul de acţiuni. La rîndul său, acesta este brăz-

[1] René Leibowitz, *Op. cit.*, pp. 373—374.

Scanned with OKEN Scanner

dat de un conflict dramatic principal, ce opune personaje, caractere. Atunci cînd conflictul este înzestrat cu sagacitate teatrală, cu simţ scenic, cînd el decurge într-un tumultuos şuvoi, canalizat înspre proiectarea coloanei esenţiale, are dinamicitate impulsivă neîntreruptă, care reclamă la rîndul său un corespondent de ordin muzical.

Ţesătura muzicală va fi mai densă atunci cînd lucrarea, cum este cazul cu tragedia lirică enesciană, este clădită pe un dublu conflict : pe de o parte, încleştarea omului cu destinul, iar pe de alta, tragedia interioară a lui Oedip. Neîndoios, între cele două planuri se stabileşte o relaţie de interferenţă, de juxtapunere, condiţionîndu-se reciproc. Aceste straturi dramatice determină o reflectare adecvată pe plan muzical ; crearea prin intermediul sunetelor a sferelor sonore intonaţionale, capabile să transmită cu maximă putere de sugestie întreaga ţesătură a intrigii şi contraintrigii, ideea conducătoare a partiturii, acea săgeată surprinzător de îndrăzneaţă, care desenează traiectoria emoţională şi filozofică a tragediei lirice.

Leitmotivul — echivalent al simbolurilor dramatice

Călăuzit de legile dramaturgiei, de necesitatea construcţiei muzicale a planurilor acţiunii, a personajelor, compozitorul caută echivalentul lor muzical, concretizat în sfere intonaţionale, în scări ce grupează serii de sunete, în teme distinctive. Un element substanţial al caracterizării muzicale îl constituie emblema intonaţională, acel embrion care generează profilul sonor al unei linii dramatice, sau al unei anumite trăsături a oblicei sale. Organizarea tuturor mijloacelor muzicale, a sferelor intonaţionale într-un sistem centralizat, în concordanţă cu mobilul scenic, este atribuită concepţiei dramaturgice unice a lucrării, care ansamblează şi reglează dialectica interioară a sensurilor şi metamorfozărilor simfonice.

Evident, dramaturgia muzicală este un aparat componistic suprastructural, cu ajutorul căruia compozitorul ţine în mîini şi direcţionează atît „cutremurele" cît şi „mişcările line" ale acţiunii şi, prin aceasta, însăşi atenţia ascultătorului. Nu este mai puţin adevărat că aparatul despre care vorbeam se comportă uneori curios, întocmai cum este mînuit. Cu alte cuvinte, „reflexele" sale pot fi fatale unei lucrări, dacă legile dramaturgiei sînt neglijate, desconsiderate sau insuficient stăpînite. Reversul medaliei demonstrează că atunci cînd principiile dramaturgiei muzicale sînt dominate cu autoritate, ele acţionează cu maximă eficienţă, relevînd întregul complex de nervuri al fiinţei care, în cazul nostru, este tragedia lirică.

Simfonistul înnăscut, care a fost Enescu, a creat simboluri muzicale, echivalente sonore ale fiecărei imagini poetice. Acestea au rolul reprezentării plastice a prototipului dramatic. În consecinţă, modificările lor sînt inerente, în proporţie directă cu evoluţia scenică, psihologică, a acţiunii şi personajelor. Aceste simboluri muzicale sînt leitmotivele, adică materializarea muzicală, sistematică, a unei idei.

Termenul de leitmotiv, creat de propagandistul operei wagneriene Hans von Wolzogen, este sinonim cu ceea ce denumea Lesueur „idée fixe", adică motiv conducător, frecvent întîlnit în creaţia simfonică a elevului său Berlioz.

Scanned with OKEN Scanner

În concepţia enesciană, leitmotivele au o tratare apropiată de cea wagneriană : sînt idei muzicale de dimensiuni restrînse, avînd o fizionomie melodică pregnantă, o structură armonică distinctă, o configuraţie ritmică sau un anumit colorit timbral.

Emanoil Ciomac a creionat cu finețe natura leitmotivelor enesciene : „Acţiunea abruptă, fioroasă, de groază şi milă comanda natura ideilor muzicale, scurte, frînte, chinuite, cu răsuflarea întreruptă şi care numai în concluzie îşi pierd din asprimea lor, transformînd-o melodios, după cum Eriniile se prefac în Eumenide, zîne blînde şi binefăcătoare". [1]

Am folosit mai sus cuvîntul „apropiat" de concepţia wagneriană, întrucît Enescu nu merge fidel pe linia circumscrisă. Astfel, numărul leitmotivelor în partitura enesciană este mult mai restrîns ; de asemenea, frecvenţa lor este drămuită cu simţ economic. Nu facem referiri la infrastructura muzicală a celor doi titani, în care nu există nici un fel de atribute comune.

Leitmotivele, mijlocul de concretizare a ideilor în desfăşurarea lor simfonică, au darul de a stabili asociaţii conştiente între imaginea auditivă şi cea vizuală. Atunci cînd un anumit leitmotiv exprimă, spre exemplu, un personaj, el se înregistrează simultan muzical şi scenic. Cu timpul, apariţia imaginii muzicale este suficientă pentru a crea în mintea ascultătorului asociaţia cerută de mersul acţiunii. Se stabilesc parametrii între melodie, deci elementul sensorial şi ideea vehiculată de acesta, elementul conştient raţional. Adeseori, ascultătorul este înclinat să recepteze mai uşor din leitmotiv melodia şi mai greu ideea exprimată.

Dacă în creaţia wagneriană leitmotivele aveau corespondente directe cu imagini sonore din lumea obiectivă, cunoscute din copilărie de ascultător, semnale de vînătoare, fanfară, redarea anumitor fenomene sonore onomatopeice ale naturii, în *Oedip*-ul enescian, leitmotivele nu au contingenţă concretă cu fenomenele sonore obiective. Configuraţia lor este de natură complexă, melodica lor este mai degrabă rezultatul procesului de generalizare şi abstractizare. Aceasta constituie nota dominantă a microstructurii leitmotivice enesciene, dar nu şi exhaustivă, întrucît, aşa cum vom vedea, se întîlnesc un număr redus de leitmotive care, în ciuda stilizării, produc asociaţii, este drept, îndepărtate, cu complexe sonore întîlnite în realitate.

Sistemul leitmotivelor enesciene cimentează în operă gîndirea simfonică, asigură unitatea şi varietatea tematismului, datorită metamorfozărilor care conferă partiturii o bogăţie infinită de spectre sonore, pe porţiuni restrînse, sau pe suprafeţe amplu dimensionate.

Desigur, leitmotivele singure nu-şi pot asuma rolul suplinirii altor mijloace de expresie muzicală, la fel de importante : modulaţiile, construcţiile arhitectonice, formele de operă. Ele constituiesc în contextul operei un procedeu, un factor esenţial, dar nicidecum singurul care contribuie la asigurarea oglindirii muzicale a fabulei scenice.

---

[1] Emanoil Ciomac, „Oedip. Ascensiunea culmii celei mai înalte". revista „Secolul 20", Bucureşti, 1965, nr. 3, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

Funcţia dominantă a leitmotivelor, a acestor „nomenclatoare muzicale" constă în asigurarea continuă a modificării structurii intonaţionale, a expresiei imaginilor muzicale în contextul momentelor dramatice respective, a schimbărilor psihologice. Prin intermediul lor, în operă se primeneşte fluxul discursului muzical. Leitmotivele generează teme noi, acţiunea justifică mutaţiile, înglobarea în vechiul şuvoi a noi şi noi idei muzicale. Menirea lor este de a furniza operei unitate în diversitate.

Aşa cum arată Marcel Moré [1], toate marile opere sînt sistematic construite pe celule care revin în partitura orchestrală, pe anumite melodii cantabile întîlnite în partea vocală. Deasupra acestora rămîn cîteva note sau structuri invariabile şi independente de tonalitate. Motivele invariabile sînt structuri sonore care îşi menţin profilul iniţial în pofida unor transformări radicale sau neesenţiale, ornamente melodice, variaţii ritmice, modulaţii, registre. În ţesătura operei se produc împletiri, întrepătrunderi şi contopiri ale motivelor invariabile cu ale celor variabile, apărute pentru un moment dat. Se produce astfel o plasmă sonoră extrem de sensibilă, multiplană şi pluriformă, care nu este altceva decît discursul muzical, aflat într-o stare fluidă, lipsită de artificii şi motive decorative în partitura lui Enescu.

Leitmotivele astfel concepute, impregnate în cele mai intime sfere ale psihologiei muzicale, realizează extraordinara progresie dramatică a operei. Prezenţa leitmotivelor, a unor „idei fixe" în partitura enesciană, nu prejudiciază cu nimic libertatea fanteziei, deoarece au o comportare firească, netrădînd nici un moment impresia de constrîngere, de respectare a anumitor formule, norme şi principii prestabilite.

Dispoziţia şi ansamblarea lor în firul neîntrerupt muzical atestă autonomia şi măiestria creatorului, căruia i se supun docil toate ideile muzicale, pliindu-se pe fundalul dramatic, pe care-l evidenţiază şi-l deservesc cu promptitudine, asigurînd în cele din urmă acea „noblesse de ce genre", despre care pomenea Paul Dukas. Ajunşi la acest punct, ne putem pune întrebarea, care sînt leitmotivele tragediei lirice *Oedip* ?

Se impune, de la bun început, să subliniem cîteva aspecte semnificative. În primul rînd, leitmotivele au o configuraţie structurală ce emană din izvoare comune. În al doilea rînd, leitmotivele reprezintă nu numai personaje sau elemente concrete din tragedie, ci au întotdeauna un subtext generalizat. Astfel, leitmotivul lui Oedip va fi şi al omului ca noţiune generalizată, al lui Laios va fi asociat de paricid, al Iocastei, de incest.

Ne amintim că leitmotivele wagneriene aparţineau atît personajelor cît şi simbolurilor. Spre deosebire de acesta, Enescu comasează cele două aspecte într-unul singur. Acelaşi leitmotiv poate reprezenta personajul concret şi simbolul. Excepţie de la această regulă fac acele leitmotive care întruchipează noţiuni abstracte, nepersonificate : destinul, nenorocirea, victima fatalităţii.

În al treilea rînd, leitmotivele se pliază pe axele majore ale dramaturgiei, ceea ce ne permite să le prezentăm în categorii diferenţiate, deşi delimitările pot apărea extrem de convenţionale, dată fiind întrepătrunderea reciprocă, ce se conturează în ambianţa dramaturgiei.

---

[1] Marcel Moré, *Un episode de la vie de Verdi*, Paris, 1954, citată de René Leibowitz în *Histoire de l'opéra*.

Scanned with OKEN Scanner

Inaugurăm galeria lor cu leitmotivele eroului titular şi ale personajelor legate într-un anumit fel de acesta. Menţionăm că la fel de bine am fi putut proceda, prezentînd simbolurile muzicale ale sferei adverse, ale destinului.

Leitmotivul lui Oedip, al omului, aflat în eternă dispută cu forţele supranaturale, vrăjmaşe, este unul din caracterizările muzicale centrale ale operei. Ele se identifică pe întregul parcurs al desfăşurării muzicale, fapt lesne de înţeles, deoarece personifică în limbajul sonor, exprimă muzical, eroul central. Leitmotivul lui Oedip se cristalizează treptat în preludiu, se afirmă cu solicitudine şi revine insistent în decursul celor patru acte, sub diferite ipostaze, îndeplinind un rol de importanţă covîrşitoare în arhitectonica întregii partituri (ex. 15).

Prin caracterul său măreţ, convulsionat şi patetic, exprimă tensiune şi încordare. El reprezintă în muzica operei nimbul sublimului tragic. La baza sa se află o structură modală lidică defectivă, un incipit tetracordal în a cărui componenţă deslușim secunda mică, obţinută prin glisarea de pe treapta a V-a (*re*), cvarta mărită (*do diez*) şi terţa mare (*si*) de pe sunetul fundamental (*sol*) cu revenirea la fundamentală (*sol*). De remarcat că tonica (*sol*) şi dominanta (*re*), a leitmotivului lui Oedip, sînt trepte inalterabile, pe cînd sensibila şi medianta superioară sînt labile, putînd oscila.

În anumite cazuri, cvarta mărită rezultă din alternarea suitoare a treptei a IV-a a modului doric. O disecare mai profundă permite individualizarea a două structuri intonaţionale, a două celule, *a* şi *b*, care se comportă adeseori de sine stătătoare, organizînd şi generînd noi şi noi formule melodice. Aceste două celule sînt dispuse iniţial simetric, de unde constituirea tipurilor izomorfe, respectiv *a* şi *b*.

Dacă aceasta este configuraţia dominantă a leitmotivului Oedip, nu este mai puţin adevărat că în unele pagini, celula *a* apare modificată şi reprezintă ceea ce Lucian Voiculescu numeşte „motivul victoriei omului“ (ex. 16).

Între acest exemplu şi leitmotivul lui Oedip se disting similitudini uşor de identificat. În ciuda atmosferei măreţe a „victoriei omului“, provenită prin obţinerea unei strălucriri tragice a tonalităţii *fa diez* major, linia melodică a celor două idiome muzicale, de acelaşi desen melodic, are acelaşi mers. Celulele tematice sînt prezente, cu deosebire că, în acest caz, se evită secunda mică, cvarta lidică şi terţa mare, optîndu-se pentru o structură mai tradiţională : secunda mare, cvarta perfectă, terţa mică. Ambele leitmotive se încadrează în ambitusul unei cvinte. Din cele arătate, se deduce că este vorba în fond de unul şi acelaşi leitmotiv al lui Oedip, al omului.

Denumirea leitmotivului ca „victoria omului“ pare justificată numai în măsura în care se prezintă ca o anticipare a deznodămîntului, deoarece în actul IV, atunci cînd Oedip, ajuns la capătul vieţii, proclamă victoria, în muzică nu răsună „victoria lui Oedip“, ci leitmotivul său principal. Cînd, dacă nu în acest moment se impunea să se afirme în toată măreţia sa crepusculară, leitmotivul „victoriei omului“ ? Din acest considerent, semnificaţia leitmotivului „victoriei“ ar putea fi aşezată sub semnul întrebării.

Enescu însă şi în acest moment apelează la leitmotivul dramatic al luptei lui Oedip spre a evita calamităţile providenţiale. Acesta va domina monumental însuşi apogeul glorios al triumfului din finalul tragediei lirice. Aşa-

Scanned with OKEN Scanner

dar, victoria omului asupra ursitei este consecința încleștării dramatice, menținută pînă la acordul final. Cît privește leitmotivul „victoriei omului", acesta apare în cîteva rînduri, în forma sa caracteristică, în tabloul întîi al actului II și mai ales în scenele ce urmează autopedepsirii (deci finalul actului III și epilogul). Ținînd cont de scenele în care apare leitmotivul victoriei, s-ar putea denumi leitmotivul „înfrîngerii" lui Oedip. Și în acest caz, trebuie privit ca o derivație a leitmotivului principal al lui Oedip. În caz contrar, Enescu ar fi fost nevoit să inventeze o sumedenie de efigii muzicale, pentru a incifra în formele sonore toate stările sufletești și acțiunile lui Oedip. N-ar fi fost un lux inutil ?

Argumentele pe care ne situăm aserțiunile noastre derivă din însăși muzica tragediei lirice, din felul în care Enescu folosește leitmotivul în partitură. Rezultă cu claritate că leitmotivul lui Oedip este întocmai acela, deoarece se profilează din urzeala simfonică în momentele „cheie", cînd este vorba de personajul central. În afară de aceasta, în partitură se întîlnesc fraze muzicale, în partidele vocale ale anumitor personaje, care pronunță numele lui Oedip pe formula melodică exemplificată mai sus, desigur în valori ritmice, moduri, tonalități și registre diferite.

Ilustrăm teza enunțată, recurgînd la cîteva exemple muzicale. În prolog, în momentul în care Marele Preot se adresează zeilor cu rugămintea de a dezvălui destinul pruncului sărbătorit, pe cuvintele „. . . *priviți acest copil*" (adică pe Oedip), Enescu se folosește de leitmotivul în cauză (nr. [20], măsura a opta).

În partida vocală a preotului, un slujitor cumpătat, drept, înconjurat de stimă unanimă, Enescu evită cvarta mărită, introducînd cvinta inferioară, adică sensibila lui *sol, fa diez*. Semitonul este aici un fel de pien de apogiatură. Dacă recurgem la un act arbitrar și eliminăm nota pasageră (*fa diez*), obținem formula pură, am spune clasică a leitmotivului lui Oedip.

La începutul tabloului Corintului, reflecțiile lui Oedip asupra atitudinii ce trebuie să adopte spre a evita prezicerile funeste sînt însoțite în permanență în orchestră de leitmotivul său, apărînd grav, tumultuos, obsedant, prevestitor. Atunci cînd Phorbas, trimis de Meropa, vine să-l cheme stăruitor pe Oedip la serbările în care se preamăresc virtuțile lui Adonis și ale Afroditei, i se adresează rostindu-i numele. Contururile intonaționale ale leitmotivului său sînt evidente (ex. 17).

Și bătrînul Tiresias are în partida vocală elemente ale efigiei muzicale despre care vorbim, în disputa înverșunată dintre el și regele Tebei (actul III), cînd prezice cruntul adevăr : ucigașul căutat este Oedip (ex. 18).

În sfîrșit, un ultim exemplu pentru demonstrarea apartenenței leitmotivului Oedip, l-am extras din partida Păstorului (tot din actul III), care mărturisește în cele din urmă regelui, copleșit de presimțiri tragice, că a primit să arunce în prăpastie pe . . . „*fiul lui Laios*". Se distinge în exemplul muzical ce urmează celula *a* din leitmotivul lui Oedip (ex. 19).

Frecvența acestui leitmotiv derivă din ponderea lui Oedip în centrul evenimentelor. Cum întreaga tragedie lirică este subjugată sau, mai corect spus, este dominată de Oedip, omologul său muzical va răsuna în decursul tuturor actelor. Paradoxal, Enescu îl transfigurează, îl plasează în partitură într-o asemenea manieră, încît, ca ascultător, îl detectezi destul de greu. Se

Scanned with OKEN Scanner

evită astfel ostentația wagneriană în utilizarea leitmotivelor, amintind mai degrabă discreția și finețea vehiculării formulelor muzicale constante de către Debussy.

Iocasta, mama și apoi soția lui Oedip, simbolizează, în depănarea acțiunii, incestul, căruia Oedip îi cade victimă. Leitmotivul Iocastei apare, la fel ca și alte idiome muzicale importante, încă din preludiu, expus la viori și clarinet (în *si bemol*).

În pofida facturii instrumentale, singur leitmotivul Iocastei este înzestrat în preludiu cu generozitate melodică, de tip cantabil, aducînd o notă de strălucire și luminozitate în atmosfera învăluită de nuanțe întunecate. În ființa sa, senzualul se împletește cu dramaticul, eroticul cu tragicul (ex. 20).

Microstructura sa este, pe cît de laconică, pe atît de complexă. Distingem trei secțiuni principale, alcătuite fiecare din celule pregnante. Secțiunea primă expune ideea muzicală a Iocastei, care reprezintă, de fapt, esența leitmotivului, compusă din trei faze : antecedentă, consecventă și conclusivă. Ea va fi reluată cu unele modificări ritmice și chiar melodice (*a* variat). A doua secțiune este formată din elemente convenționale, în care cromatismele polarizate în jurul notei *la*, dominanta dominantei (*re*), ne conduc spre asociații tristanești, culminînd cu o frază arpegiată (frigică) descendentă, ce pregătește ultima fază conclusivă, cadența propriu-zisă, înrudită vizibil cu leitmotivul lui Oedip.

Delimitările secțiunilor la care am recurs sînt oarecum arbitrare, întrucît fazele sesizate sînt contopite într-un flux unidirecțional, integru, care, auditiv, nu se pretează segmentărilor rigide.

În înveșmîntarea armonică se remarcă bogăția alterațiilor tuturor treptelor din familia subdominantei, mobilitatea treptelor ce oferă o pendulare perpetuă a minor-majorului, interferența liniilor melodice, ce conferă întregii facturi o împletire îndrăzneață de voci, în sînul cărora distingem suprapuneri și alăturări de secunde mici, sinteza ritmicii de tip divizionar, cu cel aparținînd sistemului *rubato*.

Laios, tatăl lui Oedip, este întruchipat printr-un leitmotiv sumbru, sinistru, cu caracter de semnal, ce apare în preludiul final intonat de fagoți (bassons). Are o puternică notă dramatică, datorită septimei mari, prin alinierea ascendentă a unei sexte mici și a unei secunde mărite (ex. 21).

Jocul secundei mărite, *la — si diez — la* ne îndreaptă gîndul spre celula *b* a leitmotivului lui Oedip. Realitatea este că leitmotivul lui Laios sau paricidul este înrudit și cu sfera intonațională a grupului dramaturgic polarizat în jurul destinului, așa cum se va vedea ceva mai tîrziu.

Leitmotivul Antigonei apare pentru prima oară după marea culminație a operei, săvîrșită în actul III, intonat de saxofon alto. El va reveni apoi, adeseori, pînă la acordul final al tragediei lirice (ex. 22).

Începutul său, în ciuda saltului de decimă și cadenței (terța mare) ne îndreptățește să-l apropiem de leitmotivul lui Oedip. Apoi fraza descendentă, care urmează, provine din leitmotivul Iocastei, așa cum se prezintă în preludiu fraza conclusivă. În conformația sa, se impune caracterul *rubato*, melismatic, ornamental, care-i conferă un plus de forță dramatică, nemărginită durere, compătimire și împărtășire a suferințelor.

Scanned with OKEN Scanner

Creon, fratele Iocastei, aliat şi apoi aflat în opoziţie cu eroul central, are o caracteristică muzicală ce ne aminteşte semnalele militare. Este hotărît şi energic, brutal şi rigid (ex. 23).

Acestea au fost idiomele muzicale ale membrilor familiei regale. Ne-am putut da seama de complexitatea intonaţională a acestui grup care, cu excepţia temporară a leitmotivului lui Creon, reprezintă în dramaturgie forţa care împinge acţiunea, motorul ei. Grupul advers, să-i spunem contra-acţiune, este mult mai generalizat. Aici avem de-a face, cu excepţia a două cazuri, Sfinxul şi Tiresias, cu adevărate simboluri muzicale.

Leitmotivul central al acestui grup este cel al destinului, cu care debutează prologul, tragedia lirică. Acesta poate fi un indiciu al semnificaţiei sale pe plan muzical a ideilor şi a dramaturgiei ; reprezintă, în concepţia sofocliană, însuşită în mare parte de Enescu, însăşi alfa şi omega existenţei pămînteşti. Pe plan muzical, se află în filiaţie directă cu leitmotivul lui Oedip, ceea ce pledează de la sine pentru importanţa şi rolul său. Mai corect, trebuie precizat că din leitmotivul destinului derivă celelalte leitmotive şi, în primul rînd, al eroului titular (ex. 24).

Muzica leitmotivului fatalităţii este gravă, enigmatică, sumbră. Spre deosebire de celelalte leitmotive, omologul destinului este alcătuit prin alăturarea a trei fragmente asimetrice, precis conturate, ce vor reveni atît împreună, cît şi independent. Din această cauză, am căutat să le diferenţiem, să le detectăm sensurile, în decursul partiturii, pentru a le denumi în funcţie de atribuţiile lor. Prima fază este în fond leitmotivul destinului propriu-zis.

Substanţa sa muzicală îndreaptă fantezia spre o imagine gravă, ameninţătoare, înzestrată cu o forţă unitară. Are în caracterul său ceva din enigma nedezlegată, astrală, din geamătul secular al suferinţelor. Remarcăm mersul sinuos al liniei melodice şi intervalele componente : secundă mică, secundă mărită, provenind din scara enarmonică hisar [1]. Tocmai aceste intervale ne poartă gîndul la leitmotivul lui Oedip ; începutul leitmotivului destinului este sinonim cu primul interval al formulei izomorfe *a*, iar secunda mărită ce urmează ne canalizează gîndul spre celula *b* inversată.

Din măsura a treia se prefigurează ameninţător un nou motiv care are un mers ascendent arpegiat, iar apoi un mers descendent treptat, de cadenţă frigică. Atît din text, cît şi din momentele scenice în care apare, deducem că această idee este întruchiparea muzicală a nenorocirilor prevestite, a suferinţelor îndurate de Oedip, a surghiunului, pribegiei şi, respectiv, al triumfului ursitei. Ultima frază debutează prin reluarea cadenţei frigice. Aici se anticipează intervale specifice leitmotivului Oedip, respectiv contururile melodice ale celulei *a*.

În aceeaşi formă ca şi în preludiu, această temă apare în finalul prologului, ca o figură *ostinato*, în registrul grav, dramatizînd lamentaţiile locuitorilor Tebei, după ce au aflat tristul destin al copilului sărbătorit (nr. [62], [7] şi [63]). S-ar putea denumi leitmotivul jalei, al durerii. Se realizează astfel o tangenţă între destin şi om ; în orice caz, existenţa unor celule motivice comune în leitmotive, atît de îndepărtate ca sensuri, sînt pe deplin justi-

[1] Ruxandra Moissiu, „Elemente folclorice în Oedip", revista „Muzica", Bucureşti, 1964, nr. 4, aprilie, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

ficate de dramaturgie. Destinul în operă este antiteza omului, a lui Oedip, iar nenorocirile sînt personificate prin Oedip !

Urmărind cristalizarea intonațională a întregului nomenclator muzical al destinului, remarcăm progresia intonațională ce se conturează și se amplifică necontenit. Secunda mică debutantă este preluată în măsura următoare, deci continuată și supradimensionată prin alăturare și cooptare de noi intervale. De asemenea, motivul ce începe prin anacruză, în măsura a patra, și se desfășoară în măsura următoare, nu este altceva, cum s-a mai spus, decît o repetare variată a motivului antecedent. Deci, iarăși o reluare, o renaștere din materia deja existentă. Mai corect, o regenerare din vechea cenușă tematică. Astfel, Enescu stabilește un adevărat colier tematic, unde fiecare element apare organic înlănțuit, ca descindere, derivație din ceva existent.

Înaintea continuării acestei incursiuni în leitmotivele operei, sîntem datori cititorilor cu o confesiune metodologică. Mărturisim că identificarea leitmotivelor enesciene din partitura *Oedip*-ului nu a fost o întreprindere ușoară. Dimpotrivă. Încet, încet, s-au clarificat pe parcurs leitmotivele principale. Am crezut un timp că numai cîteva personaje au caracterizări stabile. Cu timpul, adîncind mai mult muzica formidabilei tragedii lirice, am ajuns la concluzia că și alte personaje sînt înzestrate cu inscripții muzicale constante. Unul dintre acestea este Sfinxul. O bună vreme am fost înclinați să credem că „motivul duelului verbal" dintre Oedip și Sfinx este în fond emblema muzicală a fiarei cu chip de om. Desigur, într-o oarecare măsură, aceasta este adevărat. Respectivul leitmotiv are tangență și cu Sfinxul, apare în tabloul disputei directe dintre cei doi corifei ai tragediei lirice, reprezentînd interesele forțelor protagoniste. În *Convorbirile* lui B. Gavoty cu George Enescu, înregistrate pe bandă de magnetofon, creatorul *Oedip*-ului dă cîteva exemple muzicale, printre care următorul fragment din partida Sfinxului (ex. 25).

În continuare, George Enescu face o analiză a sintaxei muzicale, arătînd că fraza *a* întruchipează omul, *b* interogația, *c*, enigma, adică „Sfinxul", *d*, „încotro duc toate acestea". Următoarea frază este reluarea, la intervalul terței mari, a aceleiași fraze care-l reprezintă pe om. Într-adevăr, în prima și ultima frază, identificăm celula *a* din leitmotivul lui Oedip, al omului, cu deosebirea că apare melodizată, prin plasarea sunetului fundamental înaintea celulei *a*. Se obține astfel un arc melodic lidic pregnant, încordat, de generoasă respirație dramatică. El întruchipează „omul", pe Oedip, sau „duelul verbal dintre Oedip și Sfinx", după cum le denumește Enescu [1]. Așadar, ne aflăm în posesia a două interpretări date de către Enescu unuia și aceluiași leitmotiv. În fond, ele coincid, deși o deosebire ușor nuanțată este vizibilă. Am relevat această contradicție sau dualitate în denumirea leitmotivului, deoarece el ne îndreptățește să fim circumspecți față de interpretările date exemplului mai sus citat.

Susținem, ca și Enescu, că fraza *b* este o interogație, născută prin intonarea primului interval din fraza *a*, a omului ; că fragmentul *c* este o enigmă, adică un semn de întrebare pentru destinul lui Oedip, pentru finalitatea confruntării dintre ei. Nu mai sîntem de aceeași părere că numai acel motiv ar reprezenta Sfinxul. Afirmăm că și următoarea celulă *d* întruchipează Sfinxul, moartea sa. Nu este mai puțin adevărat că fragmentul *c* se mai întîlnește în

[1] Lucian Voiculescu, *Op. cit.*, p. 214.

Scanned with OKEN Scanner

cîteva pagini din actele următoare. El a răsunat în toată măreţia lui în introducerea orchestrală a tabloului Sfinxului, încadrat de leitmotivele „omului şi al Sfinxului". (nr. [137—138] şi în actul IV, nr. [367]). Leitmotivul Sfinxului, aşa cum îl interpretăm noi, este alcătuit din două celule bine individualizate : prima, lipsită de pregnanţă cantabilă, însumînd o valoare ritmică punctată şi un salt descendent de septimă mărită (ex. 11, celula *c*) a doua, mai convulsionată şi dramatică. Ea domină, alături de leitmotivul „duelului verbal", întregul tablou al treilea, actul II, scena Sfinxului. Tocmai această a doua temă reprezintă contraponderea muzicală, replica dată leitmotivului „duelului verbal", lui Oedip de către Sfinx, o făptură înzestrată cu potenţe dramatice şi expresive demne să i se opună eroului central al tragediei. Acest motiv se află în vocea unui personaj, în momente cruciale, care-şi pronunţă numele avînd în partitură idioma sa muzicală. Acest caz l-am întîlnit atunci cînd am exemplificat leitmotivul lui Oedip. În exemplul ales, Oedip are în partea sa muzicală leitmotivul Sfinxului, al Ekhidnei, urmat de al său propriu, atunci cînd provoacă, cînd trezeşte, potrivit cuvintelor lui Enescu . . . „pantera implacabilă, care luptă pe viaţă şi pe moarte cu adversarul său". (ex. 26).

Leitmotivul prim al Sfinxului poate fi interpretat şi pe plan simbolic ca şi enigma, în special enigma vieţii lui Oedip, aşa cum rezultă din prima replică a eroului central, în tabloul Corintului (nr. [73]). Desigur că al doilea motiv, al caracterizării Sfinxului, se asociază cu sfera muzicală a destinului sumbru, postat în calea realizărilor umane, în calea fericirii lui Oedip.

Mersul cromatic, suitor şi apoi saltul la cvarta perfectă în aceeaşi direcţie, care ne pot orienta spre filiera celulei *a* din caracteristica muzicală a lui Oedip, sînt atributele leitmotivului bătrînului Tiresias, omul care vede tot, tălmaciul pe pămînt al voinţei divine (ex. 27).

Se remarcă în conţinutul acestei imagini muzicale, de factură armonică şi melodică, profunzime, cumpătare, clarviziune. Rolul său se reduce la însoţirea strictă a ghicitorului orb, ca atare, acest leitmotiv nu are forţă generalizatoare şi nu se va întîlni în preludiu. Va apare numai în scenele actului I şi III, cînd acţiunea se referă direct la Tiresias.

Este interesant de semnalat că subiectul contraacţiunii, al cărei protagonist este destinul, nu este personificat scenic. Sfinxul se zvîrcoleşte şi participă la acţiune din afara cadrului spectacular, din culise. Deci, nu se apelează în operă, pe scenă, la fiinţe supranaturale sau produse ale închipuirii. Ele sînt ilustrate şi reprezentate numai muzical, prin leitmotive sau printr-o voce : însuşi Sfinxul este o fiinţă intermediară, între supranatural şi pămîntean ! Atunci cînd reprezentanţii ursitei sînt pămînteni, vietăţi spirituale şi fizice, sînt înzestraţi cu însuşiri umane. Caricatura, şablonul sînt noţiuni necunoscute lui Enescu. În concepţia eroilor tragediei lirice, destinul, adeseori, este confundat sau luat drept zeul Apolon. În repetate rînduri, în loc să se facă referiri la destin, noţiune lipsită de personalitate fizică, se recurge la voinţa zeiască, prin Apolon. Aşa, bunăoară, voinţa sa se transmite prin mijlocirea oracolului. Dar să revenim.

Încă din preludiu, se conturează o temă şerpuitoare, a cărei origine porneşte din leitmotivul destinului (ex. 28).

Prima frază, un pentacord frigic, are analogii vădite cu destinul. A doua, alcătuită din două motive secvenţionale, cu note instabile, ce prezintă

Scanned with OKEN Scanner

aspecte caracteristice scării hisar ; a treia, formată dintr-un tetracord mixolidic, le vom întîlni identice în partida vocală a Sfinxului, din tabloul confruntării cu Oedip. Puternic modificat, el se afirmă amenințător în tabloul precedent al răscrucii celor trei drumuri, al paricidului. Faptul că este legat de destin, că are o substanță muzicală întunecată, în tonuri aprinse, dar sumbre, și apare în toată expresivitatea în cele două tablouri în care se împlinesc fărădelegile prescrise, sau se conturează premisele realizării lor, ne oferă suficiente temeiuri pentru a-l denumi motivul victimei, al jertfei destinului.

Cele două sfere tematice conturate, a lui Oedip și a destinului, au polarizat în jurul lor leitmotivele ce întregesc cadrul respectivului grup activ al desfășurării evenimentelor. Ele nu se mai situează pe orbita principală a caracterizării muzicale, ci se plasează pe una secundară, deși cu contingențe cu unul din grupurile dominante. De fapt, rolul acestora nu este cu nimic mai prejos, dar aria lor de răspîndire are o circumferință mai redusă.

De partida lui Oedip se leagă leitmotivul afirmării nevinovăției sau, mai corect, al justificării, al explicării faptelor sale, al autoapărării. Apare în preludiu, la început, ca o variantă a „jertfei destinului", ca apoi să primească o înfățișare de sine stătătoare. Va reveni în actul III, în momentul izgonirii lui Oedip din cetatea Tebei (nr. [306—307]). De asemenea, acest leitmotiv are aderențe îndepărtate în leitmotivul Antigonei. (ex. 29).

Substanța sa muzicală este răscolitoare, învederează o stare de neliniște, de teamă față de emiterea unei sentințe nefondate, sau a luării unei hotărîri pripite, ce ar avea urmări catastrofale. Această stare provine din folosirea atributelor scării nisabur și apoi a unei instabilități modale, ce converg spre afirmarea doricului, a lui *do* minor, subdominanta tonalității preludiului. Și aici descoperim secvențele de alură ușor melismatică, amintind practica veche a psalmodierii.

Un colorit dramatic, deosebit de eficace, îl conferă cromatismul încrucișat, prin înlănțuirea a două terțe mari suprapuse, alternate din cînd în cînd cu cvarte micșorate. Acest procedeu, al relațiilor false, rod al cromatizării modale, ca și a formulelor melodico-armonice distanțiale, reprezintă unul din principiile fundamentale ale organizării și individualizării plasmei muzicale din *Oedip*.

În labirintul țesăturii dramatice, Păstorul este martorul pămîntean al pilonilor tragici ai vieții lui Oedip. Îi aduce daruri, îl primește spre a-l arunca în prăpastie, îl salvează de la moarte și-l schimbă cu un prunc regesc din Corint. Tot el asistă la uciderea lui Laios și, în sfîrșit, dezvăluie taina atît de căutată și cumplită a lui Oedip. Este de la sine înțeles că un asemenea personaj, ce joacă același rol undeva ca și Tiresias, cu deosebire că Păstorul este martorul pămîntean, fără subtilități divine, se pliază pe plan muzical cu o formulă muzicală adecvată. Enescu recurge în acest sens la o înfloritură melodică, unduitoare, de certă factură instrumentală, mixolidică, expusă întotdeauna de flaute, ceea ce amintește fluierul, al cărui ambitus se încadrează, ca și leitmotivul lui Oedip, în limitele unei cvinte, nr. [18] — (ex. 30).

În acest caz, Enescu nu se prevalează de folosirea anumitor asocieri sonore care, deși generalizate, își au obîrșia în fondul muzical românesc, păstoresc.

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, acest leitmotiv nu se rezumă, cel puțin la început, la un singur păstor, ci însoțește grupul de păstori veniți la festivitatea sărbătoririi copilului nou născut. În această ordine de idei se conturează, este drept, mai vag, deci nu cu aceeași pregnanță ca la promotorii acțiunii, caracterizări muzicale ale grupurilor de personaje : păstorii, soldații tebani și femeile tebane.

Primii sînt însoțiți de leitmotivul deja anunțat, care însă devine leitmotivul unui singur păstor, nenominalizat. Grupul lor mai dispune de o temă cu însușiri leitmotivice. Este vorba de tema principală a dansului păstoresc, temă ce revine în finalul actului I și, de asemenea, în actul III, intens transfigurată. Ea nu revine așa de des, comparativ cu cîntecul din fluier. Tema dansului, deci al doilea leitmotiv al păstorilor, apare diferențiată (ex. 31).

Descifrăm substratul pentatonic al acestui exemplu, avînd finala pe treapta a VI-a. În ciuda pregnanței modale lidice, reține atenția insistența asupra unui ton, instabilitatea treptelor, circumscrierea melismatică a punctelor cadențiale, alterarea lor pasageră (treapta a IV-a și a V-a). Spre deosebire de alte exemple de pînă acum, ritmul acestui leitmotiv (dans) este bine marcat, aparținînd sistemului *giusto silabic*, iar dispunerea valorilor este simetrică, denotînd însuși pulsul dansului viguros.

Războinicii tebani sînt reprezentați în muzică printr-o imagine sonoră ce se înrudește cu aceea a lui Creon. Predomină nota energică, bărbătească. Desigur, la aceasta contribuie, în egală măsură, intervalele arpegiate, ritmul punctat și energic, desfășurat în valori relativ largi, accentuarea fiecărui sunet și sonoritatea instrumentelor de suflat (corni în fa) — (ex. 32).

Spre deosebire de păstori și războinici, femeile tebane nu au un leitmotiv distinct, pe care să-l putem decupa din partitură. Ambianța muzicii ce le personifică respiră gingășie, lirism și se întîlnește nu numai în prolog, dar și în finalul actului II, tabloul încoronării. S-ar putea vorbi despre predominanța, mai ales în cadențe, a intervalului de terță descendentă, dar nu îndrăznim să indicăm și să exemplificăm nici un fragment anumit.

Funcții leitmotivice îndeplinește și laconica chemare a Eumenidelor, care-l vor conduce pe Oedip spre făgașul însorit al lumii de veci. Apare pentru prima oară în actul II — nr. [89], în actul III — nr. [314], ca apoi să revină insistent în final (ex. 33).

Este o înlănțuire armonică I—VII (alterată coborîtor) și din nou I. Ca aspect ritmic sincopat și desen melodic redus la o secundă mare, ne face să ne gîndim la leitmotivul destinului, care și-a imprimat și aici efigia de naștere.

Mulțimea nu este ilustrată muzical numai pe grupări distincte. Apare ca o colectivitate monolită, în scene de autentic fior dramatic, animată de aceleași dispoziții și interese. Dacă în prima parte a prologului, diferitele categorii de oameni luau parte în grupuri compacte, și numai în momentele de culminație acționau într-un singur gînd, spre sfîrșitul actului, ele nu mai sînt diferențiate intonațional. Se manifestă într-un bloc integru, plîngînd nenorocirea abătută asupra familiei regale și soarta nemiloasă a lui Oedip, descifrată de către Tiresias. În asemenea clipe de jale, durere și groază, mulțimea, atît în actul I, cît și în actul III, intonează o tînguire, un geamăt surd, obținut prin aceeași secundă cromatică, o întîrziere prin același procedeu al alunecării descendente prin semiton (ex. 34).

Scanned with OKEN Scanner

În registrul grav se interpun, ca un pasaj de trecere, de legătură, nuclee tematice din leitmotivul destinului și al lui Oedip. În primele pagini ale actului III, asemenea gemete inhibate, reținute cu prețul unor extraordinare eforturi, se vor transforma într-un cutremurător lamento, ale cărui psalmodieri cromatice și variațiuni vor marca tangențe cu bocetul românesc.

Se întîlnesc în partitura enesciană caracterizări muzicale extrem de transfigurate și clar reliefate ale unui cerc, grup de oameni și, deși se repetă de cîteva ori, nu pot fi considerate leitmotive. Este cazul cu coralul bătrînilor tebani din ultimul act, care deține un rol de prim-rang în arhitectura epilogului. Cheia acestei situații constă în faptul că tema respectivă nu depășește granițele ultimului act, nu a fost anticipată în paginile anterioare, ca în alte cazuri și, ca atare, nu are funcții leitmotivice.

Un alt ansamblu leitmotivic, în afara aceluia al personajelor și al simbolurilor, este atribuit de către Enescu cetăților antice, ce servesc drept peisaj spiritual și natural dezvăluirii intrigii. Așadar, în afara ființelor umane și ale unor simboluri mitologice, în tragedia lirică *Oedip* se folosesc celule constante pentru sublinierea muzicală a unui anumit oraș. Este vorba de Teba, Corint și Atena. Muzica merge mai departe decît simpla ilustrare sonoră, creează atmosfera psihologică a fiecărui oraș : Teba este mai lapidar întruchipată și este asemuită cu un centru militar și păstoresc. Aici nu se întîlnește căldura umană, ci o anumită tensiune rece, funestă, a locuitorilor săi.

Leitmotivul Tebei, al bucuriei cetățenilor tebani, deși are o concentrare apropiată de sublimare (ambitus de terță mică), amintind laconismul leitmotivelor principale ale operei, are o extindere în spațiu apreciabilă. Se întîlnește atît în preludiu, cît și în celelalte acte. Atinge însă strălucirea în finalul actului II, unde răsună eroic, biruitor, ca urmare a izbăvirii cetății de fioroasa Ekhidna. Acest leitmotiv ar putea fi asociat în prolog cu bucuria tebanilor. Este îndreptățită însă și apropierea de conducătorii regali ai cetății, de tronul, de sceptrul Tebei (ex. 35).

În schimb, leitmotivele Corintului se remarcă printr-o generozitate melodică nemaiîntîlnită la celelalte embleme muzicale. Să fie aceasta un indiciu că nu au atribuții leitmotivice ? Nu credem, deoarece sînt readuse ca incontestabile ecouri și aluzii muzicale la Corint, în tablourile sau actele ce urmează expunerii lor. Dacă pînă în prezent vîna melodică enesciană era oarecum redusă la indicii tematice concentrate, de esență simfonică, aici lucrurile se schimbă. Corintul este înfățișat ca o cetate luminoasă, înzestrată cu virtuțile unei localități natale. Poate apare chiar idealizat în partitură, ceea ce sporește contrastul tragic, atunci cînd Oedip se hotărește să aleagă calea exilului, spre a se feri de nelegiuirile predestinate. La Corint, Enescu se gîndește, pe plan muzical, cu aceeași fascinație și nostalgie cu care evocă clipele fericite ale copilăriei în lucrările sale simfonice sau de cameră din ultima perioadă de creație — *Impresii din copilărie* și *Suita sătească*.

În leitmotivul Corintului se împletește lirismul cu nota evocatoare, melodia sa are o configurație complexă, fiind concepută din trei fraze distincte, arcuite și conexate prin procedeul improvizației, al varierii unor formule melodice cheie : note în trepte suitoare alăturate (ex. 36).

În structura acestei melodii intră trei fraze (*a* — 4 măsuri, *b* — 4 măsuri, *c* — 6 măsuri). Prima, *a*, în modul eolic, conține o idee enunțiativă înca-

Scanned with OKEN Scanner

drată în limitele unei cvinte, are o cadență pe treapta a treia. A doua frază, *b*, constituie de fapt esența leitmotivului Corintului, ce va reveni în monologul lui Oedip din tabloul următor (nr. [124]) și în actul III, scena Oedip și Phorbas (nr. [262]). Caracteristic pentru ea este dezvoltarea primei fraze, de data aceasta într-un mod hipodoric, cu semicadență în stihiraric, pe treapta a V-a. Ultima frază reia intonațiile de la începutul lui *b*, le amplifică pînă la o culminație melodică, pentru ca apoi să penduleze, să se reîntoarcă alene spre cadența perfectă în irmologic. Și aici ambitusul nu depășește o cvintă. Linia melodică monodică a sopranelor se desface uneori în terțe, sexte, cvinte pentru a da curs liber eterofoniei, care se profilează mai ales în acompaniamentul instrumental.

Am folosit mai sus, la plural, cuvîntul leimotiv, atunci cînd am abordat configurația muzicală a Corintului. Într-adevăr, în scena cu Phorbas din actul III, amintită, recunoaștem în această melodie, cunoscută anterior, laconicul interludiu orchestral al tabloului Corintului (ex. 37).

Circulația ei este restrînsă, dar ca pregnanță și mai ales în postură de redare și pregătire a atmosferei melancolice, domoale, calme, este suficient de plastică. Uneori ne gîndeam dacă nu este asociată de imaginea părinților adoptivi ai lui Oedip, Polybos și Meropa, care nu sînt înzestrați cu nici un fel de leitmotive, fapt justificabil pentru că nu mai apar în scenă. De fapt, Polybos figurează în acțiune numai ca prezență spirituală, în replicile eroilor. Totuși în actul III se aduce vorba despre ei, dar, după părerea noastră, nu se apelează la nici o ilustrare muzicală specifică, ci la atmosfera iradioasă a Corintului, lăcașul acestor demni conducători, care la bătrînețe tînjesc după Oedip.

Cursivitatea liniei melodice, amploarea respirației și alterațiile cromatice îi conferă o amprentă unduitoare și, de data aceasta, evocatoare. În formule de cadență (măsurile șase și șapte) se impune jocul terței mari și mici ce ne conduce gîndul spre leitmotivul lui Oedip.

În sfîrșit, Atena, orașul înconjurat de aureolă serafică, unde domnește cinstea și adevărul, se conturează și ea pe plan muzical (ex. 38).

Filiația intonațională cu leitmotivul Corintului (fraza *b*) nu este greu de sesizat. De altfel, pentru prima oară se conturează în tabloul întîi, actul II, în momentul în care Oedip povestește Meropei prezicerea : „*Voi rătăci mereu gonit pe-o cale stearpă, pînă-n tainica zi, cînd o cetate vrednică mă va primi, să mor lîngă un crîng liniștit*“. Starea de liniște, resemnare și luminozitate se creează prin mersul discret stăpînit din treaptă în treaptă, excepție face numai cadența, prin încropirea unei melodii trifonice (tricordale) ce amintește prin simplitate de ritualurile copiilor. Tempoul *moderato tranquillo ma senza lentezza* și ritmul ternar, lent de $\frac{9}{8}$.

Leitmotivele semnalate aparțin acelei categorii care însoțește sau reflectă un anumit personaj sau simbol, o anumită stare sufletească, situație sau o citadelă, în tot timpul desfășurării tragediei. Istoria operei mai cunoaște un tip de leitmotive — la Grétry, Mozart, Weber, Verdi — legate de amintirile eroilor. În creația acestor compozitori, la un moment dat, spre sfîrșitul lucrării, un personaj își amintește o anumită fază semnificativă din acțiunea petrecută. În acest caz, compozitorul recapitulează acțiunea sau trăirea, prin intermediul ilustrării sonore, readucînd motive sau teme muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

În *Oedip*, Enescu, în două rînduri, recurge la acest procedeu tip de reminiscenţă muzicală, a cărui sevă degajează un anumit statism, o oarecare structură melodramatică. Mai întîi, este vorba de melodia cîntată în prolog de Iocasta şi Laios „*O, tu, fiul meu, cum să te numim*", nr. [56] — (ex. 39), care revine în orchestră (oboi şi trompetă cromatică — nr. [253]). Neîndoios, în partitură se întîlnesc adesori referiri muzicale la fapte deja întîmplate. Bunăoară, leitmotivul lui Laios, al paricidului, va răsuna cu vehemenţă şi în numeroase pagini ce se succed omuciderii. Dar, în asemenea situaţii, nu poate fi vorba de o „amintire" îndepărtată, ci de o faptă ale cărei consecinţe sînt mereu vii în memoria sau în subconştientul lui Oedip. Ea are repercusiuni tragice, care scot evenimentul funest din tolba amintirilor şi-l plasează în centrul cîmpului vizual al întregii fiinţe oedipiene. Cît despre „amintirea" Iocastei, ea are într-adevăr o amprentă narativă, deoarece momentul căutării numelui pruncului nu se proiectează în vîltoarea evenimentelor ca ceva permanent treaz. A fost de mult o vîlvătaie de foc care s-a stins.

Mai întîlnim un leitmotiv „amintire". Îl avem în actul III, în partida vocală a lui Tiresias, în momentul în care-l sfătuieşte pe Oedip să plece din cetate (ex. 40).

În felul său, este o anticipare a ideii izgonirii din cetate. Sub forme înrudite, intonaţiile acestea se pot auzi la sfîrşitul actului III. Le reîntîlnim şi în epilog (nr. [349]), în scena cînd pocăiţii Creon şi ortacii săi, care l-au alungat cu ani în urmă, vin să ceară clemenţă şi să-l readucă în Teba pe venerabilul bătrîn. Amintirea izgonirii îl face pe Oedip să adopte o atitudine circumspectă ce se transformă în neîncredere.

N-am îndrăzni să afirmăm că toate leitmotivele se disting în spectacol de la prima expunere, dar un lucru este cert : sînt cioplite cu autoritate şi înzestrate cu claritate. Totodată, sînt la fel de expresive şi accesibile pentru cine doreşte să le dezvăluie taina, ca şi sculpturile lui Brâncuşi şi pînzele lui Ţuculescu. Firește, complexitatea leitmotivelor enesciene nu înseamnă nicidecum că exprimîndu-se o dată, realizează o caracterizare exhaustivă a personajului.

Simbolul, eroul se întrupează nu numai printr-un leitmotiv, ci şi prin dezvoltarea acţiunii. Tocmai în aceasta descifrăm valoarea deosebită a tematismului enescian : în modelarea sa neîntreruptă, prin dezvăluirea lor contrapunctică, în noile înfăţişări pe care le capătă leitmotivele, ca urmare a creşterii progresive a tensiunii.

Am mai afirmat rolul imens al leitmotivelor în opera *Oedip*. Este departe de noi intenţia supraaprecierii lor, deoarece nu numai acestora le incumbă caracterizarea personajelor. În afara leitmotivelor, în tragedia lirică *Oedip* se conturează detaşat o serie de alţi factori muzicali, ce îşi oferă aportul la elucidarea psihică a eroilor angajaţi în procesul dialectic al cristalizării şi afirmării acţiunii.

Leitmotive timbrale

Oedip-ul enescian cunoaşte şi alte faţete ale leitmotivelor, în afara celor melodice, şi anume leitmotive timbrale şi leitmotive armonice, derivate din cele lineare. Culoarea sonoră va fi un atribut, pe cît de des întîlnit, pe

Scanned with OKEN Scanner

atît de măiestrit folosit. Nu toate leitmotivele au însă colorit instrumental constant. Dar unele nuanțe și sonorități sînt menținute cu perseverență, dacă nu cu strictețe. Astfel, motivul muzical al păstorilor, respectiv primul leitmotiv, este întotdeauna expus de flaute. Caracteristica muzicală a lui Laios se asociază în cazuri frecvente de timbrul fagoturilor și al clarinetelor. Saxofonul, clarinetul și mai ales oboiul, prin culorile lor, vor expune leitmotivul Antigonei. Viorile, în registrul înalt, vor caracteriza pe Iocasta. În schimb, registrul grav al contrabasurilor va expune în permanență leitmotivul destinului. Violoncelele vor readuce cu ostentație celelalte leitmotive derivate din cel al destinului : nenorocirea, pribegia. Mai este necesar să relevăm apartenența cornilor la leitmotivul lui Creon ?

Enescu folosește în mod original tehnica leitmotivelor

Evident, leitmotivele în opera contemporană osifică simfonismul, fundează unitatea intonațională și compozițională, permițînd compozitorului să trateze materialul muzical în cele mai variate ipostaze, cu mijloacele cele mai felurite pentru realizarea unor pagini expresive și de frumusețe poetică, izvorîte din cele mai scurte celule motivice. Nu putem trece peste pericolul care-l pîndește pe compozitorul atent numai la leitmotive. Wagner, în cele din urmă, nu a putut evita repetarea ostentativă a anumitor leitmotive, ceea ce, în mod inevitabil, a condus spre o relativă monotonie, spre reluarea la infinit pe toate fațetele posibile a anumitor formule intonaționale, purtate prin toate tonalitățile.

Oare Enescu nu cade în cursa întinsă de principiul wagnerian ? Hotărît nu. Nici pe departe nu se realizează în *Oedip* performanța numerică a leitmotivelor wagneriene. Este drept că în *Oedip* am detectat douăzeci și unu de leitmotive, dar varietatea, înrudirea și configurația lor nu oferă nici o clipă impresia de repetare, de stagnare. Procesul transfigurării marchează schimbări permanente în fizionomia acestora, mult mai pregnante decît cele din partiturile titanului de la Bayreuth, făcîndu-le adeseori de nerecunoscut.

Apoi la Enescu nu dispune fiecare personaj de ghidul său muzical. Meropa, Polybos, Tezeu nu au leitmotive, ci numai ambianțe expresive detașabile. Deci, înzestrarea cu leitcaracteristici se face numai atunci cînd ponderea personajului sau simbolului o reclamă. Nu mai insistăm asupra faptului că în operele wagneriene, personajelor aflate în prim-plan le sînt administrate cîteva leitmotive, ceea ce pledează pentru varietate. Astăzi, cînd s-a progresat așa de mult în domeniul prefigurării și chiar pulverizării travaliului muzical, putem privi și cealaltă fațetă a medaliei ; multitudinea leitmotivelor uneia și aceleiași imagini apare ca o consecință a imposibilității eșafodării pe un singur complex structural a diversității aspectelor de aceeași speță.

Enescu nu adoptă nici tezele debussyste în această privință, potrivit cărora trebuie neapărat să se debaraseze de sub influența wagneriană, să renunțe la sistemul leitmotivelor, ca pînă la urmă să nu izbutească decît cu totul parțial. În *Pelléas și Mélisande* există autentice pagini tristanești, ca să nu mai invocăm leitmotive cum ar fi cel al Mélisandei, al lui Inyold, al lui Arkel, al Genevevei. Asemenea lui Paul Dukas, Enescu vorbește în mod

deschis despre apelarea la ghizi muzicali, dar îşi croieşte un drum propriu în privinţa tratării şi genezei lor. Este imposibil să încadrezi leitmotivele enesciene în schemele de tipul acelora întîlnite în studii muzicologice consacrate creaţiei wagneriene : leitmotive eroice, epice, lirice. Asemenea căsuţe poştale muzicologice nu se mai potrivesc în cazul de faţă, deoarece sfera expresivă a „fotografiilor" muzicale enesciene este incomensurabil mai largă decît canoanele imuabile. Inadvertenţa rezidă în multitudinea nuanţelor pe care le degajează temele dominante ale partiturii *Oedip,* consecinţă vie a pluralităţii planurilor de conştiinţă ale tragediei.

Folosirea sistemului leitmotivelor în creaţia lirică-dramatică enesciană nu reprezintă, în *Oedip,* un caz disparat, deoarece se întîlnesc şi în alte proiecte de operă neîmplinite. În *Meşterul Manole,* pe frontispiciul celor cîteva portative schiţate, se încrustează leitmotivul Meşterului Manole şi al soţiei sale. Interesant că în ambele cazuri, laconismul şi concentrarea substanţei muzicale sînt net prefigurate. Leitmotivul Meşterului Manole este o structură de patru acorduri, bogate în virtualităţi expresive datorită alteraţiilor care-i conferă o mare labilitate sonoră. Linia melodică a vocii înalte descrie un desen ce are la bază ambitusul cvintei (mărite) şi aceeaşi terţă mare, recucerită în cadenţă, ca în *Oedip* (ex. 41).

Structuri intonaţionale ale leitmotivului

Datorită lui Emanoil Ciomac cunoaştem o idee extrem de preţioasă a lui Enescu asupra zămislirii muzicale a *Oedip*-ului, a filiaţiei dintre leitmotive. O reproducem [1].

„Îmi aduc aminte că la audiţia părţii aceleia din actul al 3-lea, unde pentru întîia oară intră în scenă Antigona, mi s-a părut că nici un motiv melodic caracteristic nu sublinia îndeajuns această emoţionantă apariţie a fiicei eroului nefericit. Şi Enescu a părut poate convins fiindcă, puţină vreme după aceea, mi-a cîntat acele măsuri cu adaosul sau poate numai cu întărirea unei voci melodice, care dădea şi mai multă putere expresiei cerute.

L-am întrebat dacă este o idee nouă introdusă ulterior şi mi-a răspuns că acest crîmpei îşi are obîrşia într-un leitmotiv principal al partiţiunii şi că altmintrelea *nu e nici o notă care să nu se lege, care să nu fie condiţionată logic de restul simfoniei* (s. n.)".

Înarmaţi cu această preţioasă indicaţie, socotim nimerit să purcedem la o analiză strict intonaţională a leitmotivelor. În cîteva rînduri din paginile anteriore am sesizat înrudiri. Acum se cuvine să aprofundăm în măsură sporită acest aspect.

În căutarea miraculoasei chei, a cifrului pentru dezlegarea enigmei tematismului oedipian, am conchis că investiţiile trebuie făcute de la primul element tematic pregnant al operei, deci de la leitmotivul destinului. În configuraţia sa am căutat tainele unor idiome melodice a căror frecvenţă aproape continuă ne-a determinat să le supunem unui examen radiografic mai atent.

Nu pretindem epuizarea metodelor de învestigare pentru reperarea sunetelor pivoturi, embrionare, de la care porneşte substanţa fluidă muzicală.

[1] Emanoil Ciomac, Art. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Un lucru este însă incontestabil : chiar dacă nu am găsit cifrul exact, am deschis poarta solitară de granit, care dă premise pentru iluminarea catacombelor tematice dispuse în labirint. Totodată, pretindem că terenul pe care ne eşafodăm tezele este solid, întrucît Enescu nu preia de la reprezentanţii noii şcoli vieneze ideea lui Schönberg, potrivit căreia „... singurele opere de ample dimensiuni ale acestei epoci se află între creaţiile cu text, unde cuvîntul constituie elementul unificator". [1] Enescu se sprijină nu numai pe axul mijlocitor al libretului, în speţă un factor extramuzical, ci şi pe concepţia tematică cinetică, pe un suport de esenţă interioară muzicală, care asigură generarea întregului tematism dintr-un nucleu atotstăpînitor, dintr-un nomenclator sonor cu funcţii sintetice. Elementul coagulator în partitura enesciană este substanţa muzicală simfonică, împreună cu textul poetic.

Este interesant de subliniat că Henri Malherbe remarca cu subtilitate mecanismul eşafodării tematice enesciene. „E de ajuns să citim prima pagină a partiturii ca să ne dăm seama de ştiinţa vastă a compozitorului. În singura frază melodică a debutului, Enescu face să se cuprindă temele principale ale muzicii lui. Sîntem la rădăcina partiturii. Copacul cu ramurile lui, cu nenumăratele lui ramificări, va creşte şi se va înălţa pe măsură ce drama se va dezvolta. În cursul operei sale, Enescu va compune variaţiuni de o ingeniozitate ce uimesc şi care nu se aseamănă cu rigidele variaţiuni tradiţionale. Deformările, schimbările de temă urmează nu regula oarbă, ci modificări de psihologie, nuanţe din cele mai delicate." [2]

Aşadar, făcînd o sublimare a expresiei şi protejînd la întocmirea unei scheme sonore a leitmotivului destinului, eliminînd eventualele note ce se repetă, indiferent de registrul în care apar, obţinem următoarea structură, de treisprezece sunete, dintre care două se anihilează, fiind enarmonice (*do diez — re bemol* şi *si — do bemol*) — (ex. 42).

Obţinem astfel o scară cromatică alcătuită din unsprezece sunete reale (treisprezece în total, două repetîndu-se enarmonic), din cele douăsprezece posibile, înglobate în structura intimă a leitmotivului destinului.

În mod indiscutabil se impune ascultătorului prima grupare melodică, o celulă generatoare, alcătuită dintr-un tronson descendent, a cărei structură modală se dovedeşte a fi glasul VI, ehul hipolidic (sau plagalul glasului II). Sunetele *sol* şi *fa diez* au o constanţă absolută pe tot parcursul structurii, sunetul *mi bemol* este labil, apare ulterior modificat în *mi becar*. Dacă toate aceste patru sunete, mai ştiinţific vorbind, acest tetracord cromatic îl alcătuim pornind de la sunetele ce reprezintă tonica, dominanta şi subdominanta lui *sol* minor (tonalitatea preludiului), obţinem o gamă cromatică asemănătoare cu gama leitmotivului destinului (ex. 43 şi 44).

Din acest mod cromatic lipseşte sunetul *fa*, neîntîlnit nici în leitmotivul destinului. Cealaltă caracterizare muzicală, principală, a tragediei lirice, leitmotivul lui Oedip, are afinităţi de gradul întîi cu idioma muzicală a ursitei.

Deosebirea constă în faptul că la emblema lui Oedip se adaugă o cvartă lidică sau perfectă de la tonul de pornire ; mai precis, cvarta, indiferent

---

[1] René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, L'Orche, Paris, p. 27.

[2] Henri Malherbe, „Un mare eveniment artistic şi istoric", „Universul", Bucureşti, 13 martie, 1936.

Scanned with OKEN Scanner

care este, se interpune exact în mijlocul tetracordului amintit. Totodată, secunda mică de la tonul fundamental poate lua aspectul unei secunde mari (ex. 45).

Să luăm această structură nonoctaviantă, în diferite ipostaze. În stare directă o avem în exemplul 45 (ex. 46).

Aliniind treptele acestor transpuneri ale modului de şase sunete, aflat la baza leitmotivului Oedip, vom obţine o scară aproape identică cu aceea a leitmotivului destinului, cu excepţia absenţei sunetului *do diez* şi a prezenţei notei *fa* (ex. 47).

S-ar putea crede că Enescu recurge, în privinţa genezei motivice, la atribute dodecafonice. Am văzut că apelează la o scară de unsprezece sunete în conturarea uneia dintre imaginile muzicale fecunde şi importante. Cu toate acestea, Enescu nu recurge la tehnica serială, ci la o metodă proprie de organizare a sonanţei, fără să neglijeze gravitaţia tonală sau modală. Chiar în cele mai marcante momente de disoluţie a funcţionalismului tonal, în ciuda oscilaţiilor întreţinute, se resimt anumite agregate compacte, grefate în jurul unui anumit centru gravitaţional.

Metoda preconizată de Enescu izvoreşte din etosul nostru modal, de unde, datorită sunetelor mobile, cromatice, se poate porni la exploatarea maximă a sistemului modal, a totalului cromatic. În scopul pătrunderii adevărului, ar fi mai adecvat concepţiei enesciene să subliniem de la bun început că folosirea totalului cromatic nu se substituie principiului funcţionalismului tonal. În partitura *Oedip*-ului există o gîndire armonică ce trădează filonul romantic continuat de compozitorul român şi întregit cu valenţe noi, rod al căutărilor şi soluţiilor muzicii contemporane. Că aşa stau lucrurile, ne-o spune şi scara sunetelor leitmotivului destinului. Singurele note nealterate sînt tonica (*sol*) şi dominanta (*re*) — stîlpi de granit ai tonalităţii. În jurul lor se desfăşoară într-o efervescenţă neîntreruptă note ce imprimă sensuri complementare şi conferă o alură de suprimare a centralismului tonal, de îmbogăţire a coloritului armonic.

În acelaşi consens, Ştefan Niculescu[1] scria următoarele rînduri despre structura *Simfoniei de cameră,* valabile şi în cazul *Oedip*-ului : „Se ştie că serialismul este sistemul care deduce toate figurile sonore ale unei piese muzicale dintr-o serie de intervale date. Ciclismul lui George Enescu tinde să obţină întreaga construcţie melodică a lucrării din cîteva elemente generatoare, dar care, şi în aceasta constă aportul său personal, încorporează unele intervale comune şi apoi, în modificările lor de-a lungul lucrării, menţin sau dezvoltă raportul iniţial dintre sunete. Succesiunea intervalelor nu este constrînsă în acest caz de o serie iniţială, iar armonia se desfăşoară liber şi în afara relaţiilor ciclice, pe baza funcţionalismului tradiţional, însă foarte mult lărgit. «Preserialismul» lui George Enescu se manifestă numai pe plan tematic şi este o dovadă în plus că opera tîrzie a compozitorului continuă să menţină primatul melodiei asupra celorlalte componente ale muzicii."

Arareori Enescu se serveşte de figuri motivice în componenţa cărora intră multe sunete. Dimpotrivă, se optează pentru formule concise, austere,

[1] Ştefan Niculescu, „Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina «Simfoniei de cameră»," „Studii de muzicologie", vol. I, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, p. 270.

Scanned with OKEN Scanner

de nuanță aforistică. Evident, în cele mai frecvente cazuri, atunci cînd este vorba de înzestrarea unui anumit personaj cu o caracteristică muzicală constantă, penetrantă, motivul melodic de bază este compus din cîteva sunete, de preferință trei, patru. Ele pot fi legate prin note de pasaj diatonice sau cromatice. Structura melodică, ce se cristalizează din interpenetrările de tetracorduri modale, are în *Oedip* o precisă apartenență tonală, iar atmosfera cromatică se încadrează perfect în țesătura modală a straturilor folclorice. Se subînțelege că acest sistem extrem de cuprinzător, de factură diatonică sau cromatică, dă naștere la formule melodice de impresionantă substanță și varietate.

Din organizarea și fuzionarea leitmotivelor se desprinde o concluzie generalizantă : materialul tematic rezultă dintr-o îmbinare liberă a diverselor structuri intonaționale, așa cum se va vedea mai departe. Combinarea componentelor structurale ale acestora se poate face la intervale variate. În consecință, tetracordurile se pot iriza într-un mozaic de sunete, se pot interfera, înmagazinînd sunete cromatice străine ce dau naștere la o infinită diversitate de formule melodice, ale căror elemente, mai greu identificabile la prima vedere, pot fi însă ușor demonstrate, arătîndu-se certa lor proveniență. Astfel, Enescu contopește elemente eterogene în retorta eului său creator, discontinuitățile aparente se distilează și devin jocuri subtile ale luminilor și umbrelor, atingînd în ultimă instanță unitatea în diversitate.

Organicitatea sonoră a leitmotivelor

Sistemul leitmotivelor este într-atît de organic în *Oedip*, într-atît de sudat, încît am îndrăzni să spunem că, din acest punct de vedere, este o creație unică în literatura abundentă a teatrului liric. Dacă la interferența reciprocă dintre motivele conducătoare mai adăugăm relația dintre leitmotiv și restul muzicii, atunci obținem tabloul global al interdependenței tematice și interferării ciclice. Partitura tragediei lirice enesciene este brăzdată de la un capăt la altul de teme determinate intonațional, de anticipări și ecouri ale unor teme anteriore, ceea ce învederează travaliul simfonic de factură ciclică ce-i stă la bază. Pe bună dreptate remarca Myriam Marbé . . . „Muzica lui George Enescu este ciclică. Un ciclism ce depășește procedeul reluării unei teme pe parcursul întregii lucrări și se referă la însăși structura și motivica interioară a construcțiilor melodice. El se manifestă deci în părți diferite ale aceleiași lucrări și apare și în temele aceleiași părți, diferite ca sens, dar totuși înrudite prin cîte o celulă motivică constantă.“ [1] Aceste cuvinte desprinse din scrutarea trăsăturilor stilistice ale creației instrumentale de cameră enesciene au deplină aplicabilitate și asupra celei vocal-instrumentale, dramatice, confirmînd și întărind tezele noastre asupra sudurii interne a plasmei muzicale, pe bază de teme conducătoare.

Pornind de la o temă inițială, se pot urmări cu ușurință metamorfozările ei, parcurgînd toate treptele complexe pe care este condusă, descifrînd ramificațiile care se întind dintr-o singură tulpină.

[1] Myriam Marbé, „Varietatea tematică și unitatea structurală în lucrări de cameră de Enescu“, București, revista „Muzica“, 1965, nr. 5, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

Spre deosebire de antecesorul său Wagner, Enescu procedează într-un mod mai organic atunci cînd stabileşte filonul muzical al tragediei sale lirice. Dacă la Wagner, temele se înrudesc mai întîi prin *caracterul imaginilor*, prin atmosfera pe care o respiră, deci oarecum exterioară, la Enescu filiaţia se obţine prin *înrudirea motivică*, prin grupa sanguină a aceleiaşi teme, deci o înrudire de ordin interior, congenital. Pe acest temei, s-ar putea stabili chiar grade de rudenie intonaţională între leitmotivele *Oedip*-ului.

Procesul cristalizării şi transformării leitmotivelor se poate stabili, recurgîndu-se la comparaţii. Într-un stadiu primar, se pot sesiza anumite pendulări tematice, tatonări sau anticipări ale ideii ciclice generatoare aproape imperceptibile, pentru ca, treptat, să se modeleze vizibil într-o temă cu o fizionomie proprie. Desigur, această regulă nu se poate aplica leitmotivului destinului, celorlalte însă, da. Motivul, o dată cristalizat, începe să fermenteze, să se disloce, să se dizolve în favoarea conturării altor forme intonaţionale, clădite pe ruinele vechilor edificii. Se obţine astfel un lanţ tematic continuu, în permanentă stare de cristalizare şi dezintegrare, destindere şi contractare, depersonalizare şi devenire. Procesul acesta complex de alambicări are o raţiune fermă, ingenios stăpînită şi canalizată de genul enescian.

Aşadar, se mai pot demonstra înrudiri tematice între leitmotive, în afara acelor aspecte oarecum exterioare la care s-au efectuat deja anumite trimiteri ?

Să aruncăm o privire asupra structurilor intervalice ale leitmotivelor. Din alăturarea leitmotivelor destinului şi al lui Oedip (ex. 31) am văzut intervalele care le uneşte.

Nuclee intonaţionale genetice în Oedip

Desprindem patru celule melodice din leitmotivele citate. Prima *x*, mersul treptat descendent al destinului, a doua *y*, aşa-numita celulă *a* din leitmotivul Oedip, a treia, *z*, celula *b* cumulată cu ecouri ale secundei mărite din leitmotivul destinului, devenită terţă mică prin inversare şi, a patra, *u*, o asociere intervalică obţinută prin redistribuirea şi cumularea anumitor note din cele două leitmotive fundamentale. La baza microstructurii se află trei note descendente, diatonice şi nu cromatice : *sol — fa diez — mi* sau *sol — fa becar — mi*. Originea lor o depistăm în caracterizarea muzicală a lui Oedip. Ea aminteşte şi are afinităţi uşor demonstrabile şi cu idioma destinului (ex. 48).

În stare directă, în prima formulă, identificăm filiaţii cu leitmotivele legate de destin. Acelaşi mers şi alăturare de intervale vom constata şi în leitmotivul „nenorocirii (de altfel parte integrantă a destinului) şi al „victimei".

De al doilea grup motivic *y* se leagă direct Iocasta, leitmotivul păstorilor şi dansul păstorilor. Se identifică celula *a*, ca de altfel şi în faimoasa frază a Sfinxului „*Te aşteptam*", întruchipare a duelului său cu omul.

Unele leitmotive sînt prefigurate prin concursul a două sau trei celule, deci printr-o sumă de progresii motivice. La aceasta se adaugă ornamentarea structurilor de bază prin note pasagere. Elocvent în acest sens este leitmotivul Antigonei (ex. 49).

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, atît la primul motiv (parţial), cît şi la al treilea, se constată ordonarea celulelor componente în recurenţă. Se pot stabili tangenţe intonaţionale între acelaşi leitmotiv al Antigonei şi leitmotivul afirmării nevinovăţiei, al justificării lui Oedip.

Tot prin alinierea a două motive se cristalizează numitul leitmotiv al îndreptăţirii, afirmării nevinovăţiei lui Oedip. La început, se brodează mersul melodic pe schema tip *x* a motivului destinului ; o succesiune de secunde mici, mari şi mărite, pentru ca, la sfîrşit, în cadenţă, să se afirme cu plenitudine celulele *a* şi *b* din leitmotivul lui Oedip (ex. 50).

Una din cele mai vizibile unităţi tematice cu motivul prim (destinul) o demonstrează aşa-numitul leitmotiv al amintirilor lui Laios şi Iocastei „*O, tu, fiul meu...*", cu deosebirea că a fost evitată secunda mărită. S-a recurs la melodizarea, ritmizarea activă şi, desigur, la dezvoltarea motivelor iniţiale. O schemă a treptelor ne conduce însă şi spre nucleul tematic *b*, întrucît cvarta (*si*) se „cucereşte" prin valuri succesive ; inversată, prefigurează *si* (*la diez*) *mi* (nota de pornire).

Pentru conturarea leitmotivului lui Tiresias se foloseşte inversarea intervalului din motivul *y*, în forma cea mai pură, evitîndu-se însă asperitatea cvartei mărite. Acelaşi procedeu îl vedem folosit în geneza leitmotivului Tebei, Atenei şi primul din emblemele Corintului. Înşirarea intervalelor în mers alăturat, prin inversare, în linie ascendentă, este relevată îndeosebi în arcul melodic caracteristic lor. Avem de-a face cu un tip tematic, folosind mersul treptat. De fapt, în leitmotivul Tebei şi al Păstorului se îmbină poziţia directă cu cea inversată a nucleului generator *u, y*.

Mai complex apare leitmotivul Iocastei. La început constatăm dispunerea celui de-al doilea motiv (celula *a* din leitmotivul lui Oedip) în forma sa „*clasică*". Se operează imediat la conversiunea sa, după care se alătură motivul prim (destinul) inversat, într-un alt registru (ex. 51). În acest chip, s-a obţinut o temă nouă, care permite disecarea şi asocierea cu motivele generatoare. Am putea sintetiza procedeul acesta al alăturării motivelor fundamentale pentru profilarea unei imagini muzicale noi, numindu-l complementar.

În al doilea leitmotiv, al Corintului, Enescu recurge la procedee ce se înrudesc cu recurenţa inversată, pentru a contura atributele tuturor celulelor noului efigiu. De data aceasta însă nu se mai recurge la stările pure, ci se foloseşte o modalitate ceva mai liberă, improvizată ; din cînd în cînd se pot interfera anumite „ecouri" ale celulelor fundamentale.

Sublimarea motivelor se realizează mai elocvent în leitmotivele lui Laios, Creon şi al Sfinxului. Prelucrarea motivică se face, nu atît prin inversare, cît prin interpolare, prin redistribuirea ordinei intervalelor, prin extinderea registrului iniţial, prin transformarea intervalelor care nu depăşeau spaţiul unei cvinte în intervale situate dincolo de acest cadru.

Nomenclatorul lui Laios este generat de leitmotivul destinului. A putut fi elaborată pe trei căi. Întîi, prin simplificarea leitmotivului destinului şi urcarea la octavă a două sunete ; al doilea, prin intervertirea motivului său dominant ; al treilea, prin inversarea motivului la dominantă, iar apoi înlocuirea acesteia cu tonica (ex. 52).

Leitmotivul lui Creon îşi trage obîrşia din cel al lui Oedip, tot prin intervertire, aproape în oglindă (ex. 53).

Mai intervine aici și accidentarea lui *sol* (diez) și a lui *fa* (becar), în leitmotivul lui Creon. Dacă am alătura *sol diez* și *fa becar*, obținem secunda mărită, ceea ce ne îndreaptă gîndul spre intervalul atît de caracteristic pentru leitmotivul destinului.

Lărgirea intervalelor celulei generatoare, alături de intervertirea lor, o descifrăm în alcătuirea leitmotivului Sfinxului. Apariția noului nucleu sonor are la bază datele tematice preexistente momentului. Nu este prea simplu să determinăm cu strictețe procesul genetic, atît timp cît recombinarea sunetelor se face ca urmare a procesului de disoluție a factorilor comuni, inițiali. O primă derivație a leitmotivului Sfinxului o identificăm în cel al lui Oedip. Se apelează la al doilea segment al celulei *a*, respectiv : cvarta mărită (*fa diez — do*), care se inversează și apare schimbată, ca o cvintă micșorată, descendentă. Adeseori, se recurge la o cvintă perfectă, evitîndu-se saltul de triton. Următorul interval se formează prin ridicare la octavă a lui *mi*, ceea ce determină o septimă mică în loc de terță mare.

O altă modalitate a definirii leitmotivice ar fi intervertirea și recombinarea elementelor tematice definitorii pentru leitmotivul destinului, și el modificat, vlăguit de mersul cromatic atît de caracteristic (ex. 54).

În sfîrșit, un ultim exemplu, calea cristalizării leitmotivului războinicilor tebani. Aici nu se operează cu intervertiri și schimbări de registre, ci cu procedee mai simple, cu regrupări izomorfe, neprejudiciind cadrele ambitusului de cvintă : se folosește un arpegiu pe treptele principale (I, II, III) rezolvat pe subton. Simpla oscilare între ele ar avea un caracter sărbătoresc, lipsit de impetuozitate dramatică. Compozitorul însă adoptă, în rezolvarea acordului conceput după canoanele basului Alberti (modificat ritmic la început), rezolvarea pe treapta VII, cu cvinta ridicată, ce dă naștere unei alunecări la subton, deci iarăși o secundă mică, ce ne trimite cu gîndul spre leitmotivul lui Oedip și al destinului. În fond, lucrurile se prezintă mai simplu. În primul acord este o pedală de *re* (treapta I), deasupra căruia intervine o suprapunere, cu intenție bitonală, de *la* minor (dominanta minoră). Acordul de *sol diez* și *re diez*, pe care se rezolvă, poate fi interpretat ca subdominanta alterată a lui *re*, ca un acord suspendat (ex. 55).

Fluctuațiile permanente ale nucleelor tematice, flexibilitatea celulelor intonaționale reprezintă sursa continuității discursului muzical, aparent improvizatoric, în realitate împînzit cu nenumărate arcuri metalice care cimentează întregul suflu muzical și dramatic. Într-un anumit fel, interpenetrarea temelor atenuează conflictul dramatic intonațional diatonic și cromatic, marcat prin anumite celule. Fuzionarea sa nu apare însă discrepantă, fiind o încununare firească a pluralității și, în același timp, unicității firului muzical, continuu și irizat, diversificat în profiluri policrome.

În concluzie, după funcționalitatea lor, leitmotivele tragediei lirice sînt : legate de personaje — Oedip, Antigona, Creon, Tezeu, Păstorul ; purtătoare a unor simboluri — destinul, cu variantele sale, victoria omului ; reprezentarea unor cetăți — Teba, Corint, Atena și ilustrarea unor situații petrecute cîndva, a unor amintiri !

În anumite cazuri, delimitarea poate fi convențională, deoarece unele leitmotive întrunesc atributele mai multor caracteristici funcționale. Leitmotivele personajelor Iocasta, Laios, Sfinxul, sînt în aceeași măsură și simboluri : paricid, incest, enigmă. Chiar și cel al lui Oedip are un sens gene-

Scanned with OKEN Scanner

ralizat, semnificînd omul. Abstractizarea în cazul acesta este dedublarea unei entităţi concrete ce se manifestă cu eficienţă în dramaturgie. În acest fel, leitmotivul este mai întîi omologul muzical al personajului.

Evident, Enescu apelează la grupări intonaţionale precis conturate. Dar acestea sînt abia nuclee genetice. Individualitatea lor este dedublată de o imensă potenţialitate simfonică a cărei dezvăluire în faza secventă, pe parcursul diferitelor momente ale acţiunii, încearcă forme dintre cele mai variate şi radicale. Acest aspect, din care derivă numeroase mutaţii ale leitmotivelor, este poate mai interesant pentru înţelegerea şi definirea *Oedip*-ului, a personalităţii enesciene, în contextul artei lirice universale, deoarece devine însuşi „primum movens" al evoluţiei.

Scanned with OKEN Scanner

EVOLUȚIA LEITMOTIVELOR ÎN DESFĂȘURAREA ACȚIUNII

„Arta își găsește abia în știință prețuirea autentică."

HEGEL

Leitmotivele acționează diferențiat în tot cursul acțiunii

Metamorfozarea leitmotivelor sub impulsul proceselor dramatice constituie în *Oedip* un minunat model de travaliu tematic. În afara aspectelor comune ale leitmotivelor (ce derivă din dezvăluirea variațională a aceloraşi filoane), în partitura *Oedip* se discern comportări diferențiate ale leitmotivelor în contextul evenimentelor scenice. Sub acest raport se conturează o proprietate de structură a plasmei muzicale, în care se ține cont de gradul de integrare a părților, de tipurile de interacțiuni și legături, de gradul său de organizare.

Genul liric teatral include în sine componente antinomice. Folosind terminologia științifică, putem spune că în operă acționează diferite sisteme. Prin cuvîntul sistem înțelegem un grup de mijloace expresive ce-şi exercită acțiunea într-un sens precis conturat. De obicei, într-un anumit cadru se manifestă mai multe sisteme, fiecare ghidîndu-se după legi specifice. În acest caz, componente deosebite ale expresiei — bunăoară partida vocală şi cea orchestrală — influențîndu-se reciproc, devin un ansamblu ; două părți calitativ distincte, dar exercitînd o interacțiune reciprocă, formează un ansamblu unitar.

Universul unei opere este clădit, în principiu, din sisteme reversibile : oricare sistem poate ceda altui sistem energie, dinamică şi substanță expresivă. La rîndul său, un anumit sistem, o superstructură, se edifică pe sisteme mai mici, pe infrastructuri muzicale. Sistemul leitmotivelor, adică acele teme ce îndeplinesc în ipostaze diferite acelaşi rol în dramaturgia muzicală : reprezentarea sonoră a unei imagini vizuale, scenice, a unei idei, se disociază în entități individuale, în microorganisme de sine stătătoare. Între acestea se interceptează, în cazul tragediei lirice enesciene, un anumit grad de înrudire. Leitmotivul destinului, acel „primum movens" al tematismului oedipian, însumează atribute genetice ale altor leitmotive, anticipîndu-le,

Scanned with OKEN Scanner

pregătindu-le intonațional, stabilind astfel relații identice. Cu toate acestea, fizionomia și conduita fiecărui leitmotiv în parte nu este periclitată. Deși reversibil, fiecare leitmotiv conține o anumită substanță invariabilă ce nu se transformă integral. În consecință, într-un anumit consens, fiecare leitmotiv este ireversibil.

Tipuri leitmotivice

Comportarea leitmotivelor, rolul lor în țesătura muzicală a *Oedip*-ului enescian, și mai ales modificările lor, ne fac să le dividem în tipuri deosebite : cinetice și statice. Ca orice clasificare, și delimitarea noastră este convențională. Totuși, tipurile amintite se justifică prin mobilitatea transfigurărilor, ținînd cont că toate leitmotivele sînt angrenate în același proces evolutiv, de natură muzicală.

Din categoria leitmotivelor cinetice, fluide, deschise, care schimbă energie pliindu-se permanent pe direcția orbitei dramatice, modelîndu-se necontenit, fac parte leitmotivele : Oedip, Iocasta, Laios, nenorocirile aduse de destin, Antigona, cele două caracteristici muzicale ale păstorilor, Teba, Corintul.

Leitmotivele destinului, Creon, Tiresias, victima destinului și jalea apar, de obicei, sub aceeași înfățișare, fapt pentru care le considerăm statice, închise, neînzestrate cu potențe simfonice, lipsite de vigoarea metamorfozării pînă la transfigurare, sinonimă, în cazul de față, cu redobîndirea altui aspect. Acestor leitmotive le lipsește însușirea fundamentală a primului grup, de a acționa transformator asupra celorlalte teme.

În sfîrșit, tot acestei categorii îi aparține leitmotivul Eumenidelor, care are aceeași configurație acordică și ritmică, atît în actul II, nr. [98], cît și în actul III, nr. [316], epilog nr. [372], [373], [381]. Aceluiași sistem îi aparține caracterizarea muzicală a Sfinxului. Prin aceasta nu înțelegem că leitmotivele statice sînt reluate în mod rigid sub o înfățișare încrustată o dată pentru totdeauna, deoarece țesătura în care sînt readuse diferă de fiecare dată, ceea ce determină minima lor modificare. Comparativ cu reprofilările leitmotivelor cinetice, schimbările produse în structura leitmotivelor sînt prea puțin sensibile.

Se distinge cu ușurință, din această încercare de sistematizare, ideea că leitmotivele principale ale operei suferă transformări substanțiale, pe cînd celelalte, modificări relative sau cu totul neînsemnate.

Printr-o simplă reflexie asupra dramaturgiei leitmotivelor, ne aflăm în fața unei probleme extrem de complicate a muzicii lirice. Vedem, de o parte, opera în ansamblu, care se comportă ca un tot unitar și, de altă parte, sistemele sale constitutive, bunăoară leitmotivele, fiecare la rîndul său avînd anumite trăsături specifice.

Așadar, care este raportul dintre mijloacele expresive luate separat și totalitatea lor armonioasă ? Întrebarea devine și mai tulburătoare cînd ne dăm seama că opera, ca întreg, nu este pur și simplu suma aritmetică a componentelor sale. Așadar, în ce constă acest „ceva" în plus al întregului, față de părțile sale ?

Scanned with OKEN Scanner

Fiind vorba de muzică, artă ce operează cu simboluri sonore abstracte, răspunsul este imposibil de formulat cu exactitate, în cuvinte. Sensul ezoteric al muzicii, inclusiv cea de operă, capătă anumite particularități datorită relației dintre text și simfonie, mai evidente decît în cazul muzicii instrumentale pure. În operă se întîlnesc idei pregnante, trăiri și sentimente aproximative, dintr-o anumită zonă emoțională, și elemente factologice ce imprimă acțiunii caracter informativ și dinamism. Deasupra acestora însă se ridică un etos, o emanație care provine din integrarea și subordonarea structurală și funcțională a părților. Prin urmare, opera, ca întreg, apare drept unitatea funcției și structurii. Nicidecum nu este vorba de adiționarea mecanică a părților, ci de ceea ce se produce prin interacțiunea lor, de ceea ce rezultă din contradicțiile tuturor sistemelor și atributelor particulare. Conținutul tragediei lirice este astfel un proces caracterizat prin parametrii structurali. Elementele noi, apărute prin interacțiune, se datoresc acumulării și diversificării arhitectonice a structurilor.

La nivelul leitmotivelor se desfășoară procesele dramatice

În realizarea discursului simfonic, în plierea componentelor multiple ale operei, în accentuarea mersului dramatic, sistemul leitmotivelor joacă un rol ce nu poate fi neglijat. Dimpotrivă, la nivelul acestuia se desfășoară cele mai importante procese ce implică transformarea dramatică. În mînuirea tehnicii leitmotivice, Enescu trebuie considerat drept unul dintre cei mai inventivi și subtili creatori, ce postulează credințe și învățăminte nemaiîntîlnite, deși premisele lor pot fi identificate, ca germeni, în muzica antecesorilor și a contemporanilor săi. Enescu stabilește baze noi : clădește profiluri inedite din materialul existent sau avînd contingențe zonale cu modelul inițial. Pe parcurs, substanța se îmbogățește cu noi elemente, atît leitmotivice, cît și extra-leitmotivice. Astfel, se conturează definirea altor nuclee intonaționale cu trăsături distincte și constante, născute prin mutație. În aceste cazuri, se moștenesc puține trăsături din celulele generatoare. În procesul dezvoltării apar fizionomii și caractere noi, care, o dată afirmate, pot transmite motivelor descendente însușirile acumulate. Prin aceasta se înlătură suprasolicitarea unilaterală și degenerarea tematică și, în acest fel, nu se ajunge nici un moment la pietrificarea și sclerozarea materialului muzical.

„Oedip — spune Enescu — e clădit pe un plan simfonic. În timp ce scriam partițiunea, a trebuit să exercit asupra mea un control foarte sever, pentru a despuia materialul și a-l purifica pînă la limita extremă." [1]

Leitmotivelor le revine, în dramaturgia muzicală enesciană, sarcina redării oscilațiilor de tensiune, ivirea și amplificarea afectelor, marcarea etapelor cruciale ale acțiunii și chiar osificarea și arcuirea parametrilor arhitecturali. Consemnînd folosirea parcimonioasă a nomenclatoarelor muzicale, se cuvine să subliniem că reluarea lor în partitură este condiționată

[1] *Oedip* de George Enescu, la Opera din Paris. Ce declară compozitorul, cîteva zile înainte de premieră, „Adevărul", București, 12 martie 1936 (reprodus după ziarul „Paris-Midi").

Scanned with OKEN Scanner

și justificată numai de o asociație indirectă sau de o referire nemijlocită la omonimul lor. Singura excepție o aflăm în preludiul tragediei lirice, unde apar pentru prima dată cele mai impozante leitcaracteristici, sub formă enunțiativă, favorizînd introducerea ascultătorului în atmosfera încordată a muzicii. Despre o familiarizare a auditorului cu simbolurile muzicale din preludiu, se poate vorbi mai puțin, deoarece majoritatea lor sînt prezentate într-o asemenea țesătură orchestrală, încît cu greu se pot reține. Excepție face leitmotivul locastei, generos, strălucitor. O ureche exersată va distinge și contururile intonaționale ale altor leitmotive: destinul, Laios, victoria omului, dar ele se vor reliefa în toată opulența pe parcursul dezvăluirii tragice.

Cum întregul preludiu are mai degrabă un caracter de emblemă sonoră a operei, cu toate implicațiile, reprezentînd figurativ însuși edificiul în fața căruia se află încrustat, îl putem considera oarecum exterior, neîncorporat în tumultuoasa configurație dramatică. În consecință, în aceste rînduri, vom face abstracție de preludiu, căutînd să investigăm în faza secventă, în privința genezei și continuității leitmotivelor. Această metodă este întemeiată și pe principiul enescian al anticipării tematice, frecvent întîlnit în creația simfonică și de cameră: expunerea leitmotivelor în preludiu poate fi considerată ca o prefigurare intonațională, ca o anticipare a pilonilor, a viitoarelor elaborări.

Principalele leitmotive ale operei, sau așa-numitele leitmotive cinetice, nu sînt prezentate în forma definitivă dintr-o dată, ci se cristalizează progresiv, se proiectează în urma unui lanț de tatonări și acumulări. Din cele relatate se deduce că „ideile fixe" muzicale, nu sînt chiar așa de „fixe", că nu se întîlnesc în primele măsuri, ci apar pe neobservate, ca apoi să se ridice somptuoase în prim-plan, eliminînd, umbrind sau dominînd elementele tematice de pînă atunci, ori pe acelea care se ivesc în scenele succesive. Fiind vorba de expunerea leitmotivelor, de plămădirea lor, pe cele mai reprezentative le vom găsi în prologul tragediei lirice.

Vom recurge la metoda urmăririi evoluției dramaturgice a leitmotivelor în decursul întregii opere, după principiul desfășurării acțiunii, adică pe acte și tablouri. Vom avea ocazia astfel să nu omitem momentele importante ale intrigii și, totodată, să efectuăm la momentul oportun generalizări cu caracter teoretic asupra comportării leitmotivelor, de natură stilistică, specifice muzicii lui Enescu.

Cristalizarea progresivă a leitmotivului Oedip

Extrem de interesantă este profilarea leitmotivului Oedip, care se impune atenției începînd cu a cincea măsură de la nr. [19], *Moderato*, după invocația Marelui Preot „*Răspîndiți apa Dircei pe noul vlăstar*". Cuvintele acestea, transpuse pe plan muzical, reprezintă prima referire directă la Oedip. Enescu a ținut să ilustreze momentul prin prezentarea leitmotivului, a cărui împlinire este rodul travaliului axat pe celula *a* și *b*, componente structurale ale sale. Nu ne referim la cel al destinului, primul care apare în partitură, pentru că el face parte din categoria celor statice și, ca atare, nu

Scanned with OKEN Scanner

cunoaşte o metamorfozare şi nici o prezenţă muzicală impunătoare ca suprafaţă. Aşa cum l-am văzut în ex. 24, el nu apare decît în cîteva rînduri în momentele cele mai hotărîtoare ale tragediei lirice (ex. 56).

Definirea idiomei muzicale a lui Oedip, în exemplul nostru, are la bază principiul variaţiunilor şi trebuie urmărită pe diverse compartimente etajate. Orizontal, apare mai întîi ca o grupare motivică arpegiată a sunetelor fundamentale ale tonalităţii *do* major. Să-l considerăm motivul α. În aceeaşi măsură, se arpegiază sunetele treptei a treia, *si — sol — mi*. Avem de-a face cu o variaţie a motivului α, deci, α 1 din care s-au păstrat numai sunetele *sol* şi *mi*.

Următoarea măsură ne aduce o nouă ipostază a motivului iniţial, motivul α 2 ; între sunetele de căpătîi din motivul anterior, *sol — mi*, se intercalează, descendent şi apoi ascendent, sunetul *fa diez*. Sub această formă se obţine un alt leitmotiv al tragediei lirice, cel al cetăţii Teba, prezent în melodiile ce se asociază cu imaginea păstorilor, nr. [18], măsura a patra. De fapt, faza nouă în stabilirea infrastructurii muzicale, a personajului central, impune relaţia coborîtoare de secundă *sol — fa diez*. Motivul α 2 se leagă printr-o notă de pasaj, o înfloritură, de următorul motiv α 3 — o nouă variaţie sincopată care ne impune notele *do — sol — fa diez — do*. Ne-am apropiat de fizionomia celulei *b* a leitmotivului Oedip, deşi, în forma aceasta, este sinonim cu leitmotivul duelului Oedip-Sfinx. În măsura a treia şi a patra, Enescu aduce o nouă variaţiune motivică, de astă dată mai laconică, mai aspră, alcătuită din sunetele *sol — fa diez — do*. Este, în fapt, celula *a* din leitmotivul lui Oedip, care se readuce pe fiecare pătrime a celor două măsuri, în unison, în octavă, deci de opt ori, sedimentînd în conştiinţa auditorilor această turnură melodică. Nicidecum nu bănuim că folosirea leitmotivelor Tebei şi disputei dintre om şi destin este întîmplătoare şi neîncorporată în logica dramatică, deşi reprezintă faţete ale materializării sistematice a unei anumite idei muzicale. În fond, apelîndu-se la cele două motive, se face aluzie la oraşul natal al noului născut, şi la ceea ce va însemna chintesenţa vieţii sale, disputa cu forţele ignoranţei. Reluînd firul analizei, remarcăm că abia în a cincea măsură a exemplului nostru se produce sinteza celulelor motivice bazate pe superpoziţia mai multor modalităţi, deasupra aceleiaşi note atractive, *do*. De fapt, abia acum se prezintă în adevărata sa înfăţişare leitmotivul lui Oedip. Întîlnim aici, în α 6, elementele caracteristice ale celorlalte faze variaţionale : *sol-fa diez* din motivul α 2, *fa diez-do*, din motivele α 3 şi α 4 ; nou este intervalul *do-mi*, iar *mi-do* îl regăsim în motivul α sau în puntea de legătură dintre motivele α 2 şi α 3. În registrul superior, ca un ecou complimentar, se aude celula *b*. În continuare, leitmotivul Oedip modulează sub un nou aspect : *si, la diez-fa diez-la diez*. Deci, intervalul de cvintă perfectă din forma anterioară s-a modelat în cvintă micşorată, datorită modulaţiei ce se face spre *si*.

Ceea ce frapează în configurarea motivului Oedip sînt articulaţiile diverse ale celulelor melodice în plină variere, care, în procesul afirmării unui element tematic, atinge sfere intonaţionale ale altor leitmotive cu care filogeneza este evidentă.

Pe plan vertical se manifestă acelaşi fenomen : definirea leitacordului Oedip. O sumară analiză denotă că primele măsuri sînt armonizate, avînd

Scanned with OKEN Scanner

centrul modal *do*. Se aud aici în context suprapuneri de dominantă, treapta a III-a, nonacorduri şi septacorduri în diferite răsturnări. Începînd cu a doua jumătate a măsurii secunde şi măsura a treia şi a patra, Enescu apelează la o pedală armonică în aceeaşi tonalitate, ca apoi să aducă acordul de septimă pe *fa diez*, în stare directă, rezultînd o disonanţă pronunţată la început între melodia leitmotivului în modul *do* ionic şi acordul amintit, aflat în cercul cvintelor la o distanţă apreciabilă, din care face parte şi *do diez*.

Dacă în primele tacte ale ex. 56 armonia apare oarecum opulentă, ea se rarefiază, se distilează, se reduce la pilonii absoluţi necesari, manifestînd acelaşi efect de sublimare la esenţă, ca şi compartimentul melodic. De la cinci sunete, prin eliminare, se ajunge la trei sunete, ca apoi armonia să cedeze din poziţia sa scriiturii lineare, contrapunctice, deci un al treilea plan.

Dar să revenim. În armonia de nonă a primului acord (*la-do-mi-fa diez-sol*) sînt incluse sunetele *do-fa diez-sol*. Acestea vor fi prezente sub formă de arpegii în toate acordurile, rămînînd neînvăluite în acordul ultim al măsurii secunde.

Nu este mai puţin adevărat că armonia devenise transparentă, pentru a reliefa contururile tematice axate pe inflexiunile descendente ale cvintei şi ale cvartei lidice. Ca suprafeţe armonice orizontale, fundamentale, se întîlnesc aceleaşi relaţii de triton : primele patru măsuri în *do* major, iar a cincea avînd centrul pe *si*. Cu alte cuvinte, Enescu construieşte sistemul leitmotivic nu pe o singură fascicolă, ci recurge la cele mai felurite straturi sonore iluminîndu-le din diverse unghiuri.

Raportînd compartimentul melodic la cel armonic, vedem o anumită identitate de sunete. După afirmarea melodică a celulei *b* (motivul α 3), Enescu generalizează, armonic, acelaşi motiv. Ca urmare, de la bun început, s-au conturat, pe baza aceleiaşi structuri sonore, leitmotivul şi leitacordul lui Oedip.

Sub aspect ritmic, avem de-a face cu acelaşi principiu al variaţiunilor. În conducerea diferitelor linii ritmice, Enescu optează pentru individualizarea fiecăreia, ceea ce, spre sfîrşitul exemplului, determină o factură poliritmică. Ritmul apare ca un factor subordonat evidenţierii melodiei, armoniei şi contrapunctului. Formulele sale sînt de natură să reliefeze tipologia intervalică a celulei *a* din leitmotiv, în măsura a treia şi îndeosebi pe ultima pătrime a măsurii a patra (accentele pledează în acest sens), acţionînd dinamizator, chiar rigid, voit insistent, pentru ca apoi să redobîndească libertatea de mişcare, oarecum capricioasă, improvizatorică a primelor două măsuri. Sub acest aspect, distingem trei fascicole ritmice : mobilă, imobilă şi iarăşi mobilă (ex. 57).

Literele marcate deasupra schemei grafice a ritmurilor folosite în linia principală arată varietatea formulelor şi frecvenţa lor. Nu este întîmplător că Enescu recurge la formule retrogradabile pentru a obţine din adîncuri filoanele preţioase ale motivului Oedip, clădindu-l din microstructuri. În fapt, precipitarea formulei ritmice *f* şi insistenţa ei are aspectul unei pregătiri, unei culminaţii, al cărei deznodămînt este noua formulă *h*. Dar Enescu nu o menţine. În aceeaşi măsură, leitmotivul cunoaşte o nouă înfăţişare ritmică, punctată, capricioasă.

O dată infiltrat, leitmotivul lui Oedip contaminează o suprafaţă din ce în ce mai însemnată, trecînd din partida orchestrală în cea vocală, sub

Scanned with OKEN Scanner

forme variate. Momentul succesiv al interludiului instrumental, care stabileşte caracterizarea muzicală a lui Oedip, este o nouă invocare — *Poco più tranquillo,* nr. [20] — a Marelui Preot implorînd zeii „*. . . priviţi acest copil*", şi apoi „*. . . Ca ochii voştri limpezi fie ursita sa!*" Muzical, se recurge la proporţiile unui arioso, în care leitmotivul nostru este integrat cu subtilitate în ţesătura discursului. Mai întîi apare în orchestră sub forma motivului α 6, ca apoi să primească desene melodice şi mai ales ritmice noi. În partida vocală se discern patru variante ale aceluiaşi leitmotiv, încorporat sub forma sa directă, fără să mai avem în vedere intonaţiile derivate (ex. 58).

Variaţiile se datorează nu numai inflexiunilor modale ale leitmotivului, de fiecare dată gravitînd spre sunetele *re, sol, mi bemol, sol,* ci mai ales diversităţii ritmice (ex. 58 bis).

Formula iniţială se transformă prin divizarea valorilor şi repetarea aceluiaşi sunet, prin introducerea trioletelor de pătrime, care schimbă caracterul determinat cvadrat al mişcării ; motivul se transformă prin eliziune intervalică şi ritmică. În sfîrşit, se mai remarcă structura ritmică sinuoasă, în care sincopele ordonează şi diferenţiază accentele metrice.

Gîndirea ascultătorului ce urmăreşte, deasupra interpretării, sensul muzicii, în cazul nostru profilarea multiformă a leitmotivului Oedip, este incitată la reflexie profundă asupra configurării plasmei muzicale, la depistarea infinitelor ramificaţii ale expresiei ce cunoaşte o uimitoare diversitate. Posedarea facultăţii de a urmări linia amplă a întregului, a acţiunii şi, concomitent, de a nu scăpa din vedere arabescul frazei sub aspectele sale microstructurale reprezintă postulatul de care depinde însăşi pătrunderea mesajului, semnificaţia şi preţuirea muzicii enesciene.

Dar să lăsăm parantezele şi să dăm curs finit ideilor antecedente aceleiaşi scene. Nu este de mirare că în partida instrumentală regăsim leitmotivul Oedip sub aspecte inedite. De data aceasta, mîna plămăditorului se opreşte asupra liniei melodice, elementul ritmic, în primul exemplu pe care-l dăm, este izomorf, optimile fiind grupate în unităţi de durate egale, rezultat firesc al distribuirii simetrice a accentelor tonice. Se optează pentru o scriitură contrapunctică pe două voci, construite armonic pe un bas aparent neutru, a cărui substanţă este desprinsă din celula *a,* aliniată succesiv în *re, si bemol, fa diez, re.* Numai cadenţa completează fizionomia leitmotivului, adăugînd celula *b.* Vocea secundată, viola solo, începe cu aceleaşi note ca flautele (cantabile), în octavă, ca imediat să primească un contur propriu. În oscilaţiile melodice, în scriitura modală ce aduce alunecări paralele şi mai ales o anumită libertate improvizatorică, vedem conţinut filonul artei bachiene (ex. 59).

Contururile leitmotivului mai apar o dată la flaut şi oboi, într-o nouă manieră, aducînd un desen ritmic mai capricios (contratimp, sincopă şi intervalul de cvintă perfectă ce elimină asperitatea cvartei mărite), anticipînd în fază incipientă leitcaracteristica locastei, nr. [20], măsura a opta (ex. 60).

Ajunşi aici, este necesar să privim cristalizarea leitmotivului Oedip dintr-un alt unghi, întrucît noi am insistat, deocamdată, numai asupra momentului afirmării sale decisive. Paginile anterioare acestei scene conţin teme din care putem spicui intonaţii preleitmotivice Oedip, ce pregătesc

Scanned with OKEN Scanner

intonațional cele arătate mai sus. Astfel, zona tematicii lui Oedip este premersă de o zonă pregătitoare, la fel cum înaintea vîrfului unei culmi trebuie străbătută regiunea înconjurătoare care converge spre altitudinea maximă. În demonstrarea acestei teze vom fi mai laconici, indicînd direct exemplele ce ne servesc.

În fundalul sonor al primelor măsuri ale tabloului (anticipat în penultima măsură a uverturii) se impune terța mare (formula *b*) și cvinta perfectă. Însăși melodia oboiului, brodată pe acest acompaniament, duioasă și oarecum sprințară, cursivă și unduitoare, aduce cele două celule ale leitmotivului Oedip : *b*, în prima măsură a exemplului, și *b*, la interferența măsurilor doi și trei (ex. 61).

Variațiunile acestei teme ce se asociază cu imaginea sărbătoririi noului născut și a femeilor tebane, cuprinzînd o mare suprafață a muzicii actului I, vor readuce mereu celulele indicate.

Reîntîlnim cadența leitmotivului Oedip la încheierea primei fraze a corului femeilor tebane, nr. [9], măsura a șasea și a șaptea melodic, *si-sol-si*. Mai voalată, ea este prezentă și în cadența corului războinicilor tebani, nr. [14]. Exclusiv pe jocul terței mari și cvintei perfecte se bazează urarea corală a păstorilor (ex. 62).

Am omite un adevăr, dacă nu am reaminti filiația dintre leitmotivul lui Oedip și cel al păstorilor, intonat de flaute, ce răsună în acompaniamentul instrumental al corului păstorilor. În sfîrșit, mai indicăm substanța măsurii a doua de la nr. [19], ce conduce direct la ex. 56.

Nu încape nici o îndoială asupra măiestriei enesciene în sincronizarea materialului muzical, în coagularea sa în jurul evenimentului crucial al operei, al tabloului întîi : sărbătorirea pruncului regesc, ce prilejuiește distribuirea intonațională a germenilor unui leitmotiv, pe toate dimensiunile, în toate scenele. Diferă numai gradul pregnanței sale : de la ecouri îndepărtate, prin aluzii din ce în ce mai directe, pînă la afirmarea persistentă a respectivei idei. Nimic nu se întîlnește neîncorporat unitar, nepregătit, arbitrar, totul fiind fortificat într-o debordantă logică tematică, fruct al unei înalte concepții simfonice, aplicate dramaturgiei lirice-teatrale.

Leitmotivul lui Oedip va mai reveni în paginile actului prim, cu precădere în intervențiile următoare ale Marelui Preot, nr. [52], [54], [55] în partida orchestrală, la nr. [55] (ca fizionomie intervalică identic cu ex. 60) și la nr. [57], sub forma unui motiv dialogant cu leitmotivul destinului. Ecourile sale vor reveni sub formă mai voalată, inclusiv în ultimele măsuri ale prologului. Ele se recunosc și în partida lui Tiresias. Distribuirea intervalelor, în exemplul următor, trădează intonații cunoscute, deși se recurge la inversarea și intervertirea lor, într-o manieră solemnă, oficială (ex. 63).

Noi aspecte ale leitmotivelor în Prolog

Leitmotivul lui Oedip se relevă transfigurat și în momentul decisiv al prezicerii destinului, nu în ceea ce va spune Tiresias, ci în reacția corului, care, înmărmurit de atitudinea bătrînului atotștiutor, după scenele orgiastice, sărbătorești, așteaptă neliniștit funesta relatare. Enescu se folosește în

Scanned with OKEN Scanner

zugrăvirea acestei complexe stări afective de două lapidare replici, reproduse de întregul cor în unison, grefate pe un motiv incisiv de granit ce sintetizează în expresia lui elemente difuze prin abstractizare, dar totuşi originare din leitmotivele Oedip, destin, Laios şi Sfinx. Mai precis, exclamaţia „*Soarta lui*" are contingenţă tematică cu leitmotivul lui Oedip, regrupat, iar celula melodică, pe cuvintele „*care e* ?", o descoperim mai tîrziu, augmentată, în partida orchestrală, reprezentînd ceea ce intonaţional am identificat ca întruchiparea Sfinxului [1] (ex. 64).

Din analiza definirii şi comportării leitmotivului Oedip, se poate deduce că se afirmă cu pregnanţă, răsfirîndu-şi tentaculele pe o suprafaţă aproape imperceptibilă din prolog. Cu toate acestea, nu capătă dezvoltare dramatică, deoarece personajul Oedip încă nu acţionează direct, simbolul muzical al eroului titular nu se dezvăluie, ci mai degrabă cedează terenul expunerii altor leitmotive şi, parţial, dezvoltării lor. Tensiunea emoţională se amplifică în prolog abia în scenele menite a infuza acţiunii o notă mai densă. Divertismentului îi iau locul clipele încordate ale botezului feciorului regesc. Intervenţia lui Tiresias marchează schimbarea culorii întregului tablou, seninul, albastrul imaculat al cerului se transformă brusc în noapte întunecoasă, brăzdată de cumplite fulgere ale unei ursite nemiloase. În asemenea împrejurări tragice, cel afectat este Oedip. Cei cu adevărat uluiţi de întorsătura lucrurilor sînt părinţii săi. Oarecum neutri, deşi foarte întristaţi, se arată păstorii, femeile şi războinicii tebani. Imperturbabil rămîne numai Tiresias. Culminaţia primului act aduce cu sine o succesiune de stări dramatice, nuanţate pe fundalul sumbru.

Sistemului leitmotivic îi revine rolul accentuării dramatismului

Sistemul leitmotivelor acţionează cu maximum de eficacitate. Lui i se încredinţează pe plan muzical rolul accentuării dramatismului, deşi caracterul expoziţional nu este nici de data aceasta transfigurat. Enescu preferă o ambianţă globală aerată, limpede ca apa lacurilor de munte, permiţînd distingerea celor mai mici detalii ; leitmotivele nu sînt estompate şi nici înghesuite, dimpotrivă, arabescurile lor se reliefează în contextul rarefiat al orchestraţiei.

Caracteristicile muzicale ale părinţilor lui Oedip se disting la început destul de timid în suportul orchestral al întrebării Marelui Preot, acest factor catalizator al peripeţiilor de pînă aici, adresate lui Laios şi Iocastei, privind numele micuţului vlăstar. Momentul este prompt ilustrat de o melodie expusă de corn şi preluată de viole, ce alătură cele două idiome muzicale, Laios şi Iocasta, în contururi esenţiale, deci lapidare (ex. 65).

Reluarea detaşată se va produce după numai două măsuri, înaintea intonării de către Iocasta „*O, tu, pruncul meu . . .*" Violoncelele expun o turnură melodică consecventă şi conclusivă a leitmotivului Iocastei, creînd un

[1] N-ar fi exclus ca leitmotivul Sfinxului (a doua celulă) să fie interpretat ca leitmotivul soartei lui Oedip. Această probabilitate este totuşi mai puţin susţinută de muzica tragediei lirice, decît cea emisă în capitolul anterior.

Scanned with OKEN Scanner

punct de orgă, deasupra căruia, motivul, uşor variat, va fi reintonat de către flaute (o măsură anterioară nr. [56]). Acelaşi procedeu se foloseşte în continuare. Preluarea ideii muzicale vocale de la Iocasta, de către Laios, este anticipată, în aceeaşi măsură a intrării sale, de leitmotiv, care iarăşi instaurează, în continuare, un punct de orgă melodic (nr. [56] măsura a cincea).

Metoda prezentării în orchestră a leitmotivului personajului despre care se vorbeşte o reîntîlnim la nr. [60]. Leitmotivul îşi face apariţia anticipînd nu personajul respectiv, ci pe Tiresias, terţa persoană care se referă la acel anvizajat de leitmotiv. Ne aflăm în momentul decisiv al înnodării intrigii : Tiresias vesteşte soarta lui Oedip. Trei factori acţionează : a) mulţimea, care cere să afle destinul şi, pe măsură ce-l cunoaşte, îşi exprimă groaza prin cuvîntul „*Durere*“ ce aduce leitmotivul respectiv, o alunecare de semiton, b) orchestra care comentează, susţine şi prezintă promotorii celor incriminate : Laios, sinonim cu paricidul, şi Iocasta, cu incestul, şi, în sfîrşit, c) Tiresias, care prezice. În vocea sa se infiltrează pe rînd leitmotivele destinului, părinţilor şi chiar al lui Oedip.

Astfel, leitmotivul lui Laios răsună mai întîi în orchestră, ameninţător, la unison. În partida vocală a lui Tiresias, distingem mersul descendent atît de caracteristic leitmotivului destinului şi reluarea idiomei lui Laios. De fapt, este vorba de o imitaţie exactă, canonică (ex. 66).

Identic se petrec lucrurile mai departe, prevestindu-se incestul. În orchestră se aude numai celula consecventă a Iocastei. Mai complet, leitmotivul incestului apare în cîntul lui Tiresias, respectiv secţiunea antecedentă şi consecventă, concluzia lipsind. Înaintea leitmotivului Iocastei, în partida vocală, se identifică celula *a* a lui Oedip (ex. 67).

Muzica lui Enescu ne apare atît de profundă, de spiritualizată şi de expresivă, deoarece compozitorul operează, din cînd în cînd, cu teme generalizatoare, fruct al sincronizării, mai corect, al alăturării într-un singur tot a unor nuclee intonaţionale diferite. Prezicerea este secundată de exclamaţia jeluitoare a mulţimii, implicată şi continuată orchestral. Ce se aude în acest moment ? (ex. 68).

În registrul superior se profilează motivul jalei. El poate fi considerat şi în registrul grav, deşi mersul în secundă descendentă este unul din atributele afirmate cu prisosinţă, în primul rînd, de leitmotivul destinului. Imediat se creionează, în acelaşi registru, leitmotivul lui Oedip. Va fi lărgit în cvarte descendente ce îndrumă spre ceea ce am numit leitmotivul „prevestirii nenorocirilor“. Deci într-un fragment extrem de laconic se comentează substanţa a patru idei călăuzitoare !

Deşi ambele leitmotive ale părinţilor lui Oedip au fost clasificate în categoria celor cinetice, fluide, totuşi comportarea lui este diferită. Cel al paricidului nu se modifică niciodată sub raport intonaţional, ci numai ritmic şi instrumental, al facturii în care apare. În timp ce al Iocastei este, poate, cel mai bogat în ceea ce priveşte posibilităţile de dezvoltare. În primul tablou, leitmotivul incestului este reprezentat cu precădere de celula consecventă, în care modificările sînt neînsemnate. Într-o singură situaţie acesta apare transfigurat, şi anume în reacţia Iocastei după primul semnal sumbru dat de Proroc. Spaima, neliniştea ei se desprinde nu numai din declamaţia melodică, axată pe leitmotivul Oedip, sau din configuraţia ca-

Scanned with OKEN Scanner

pricioasă a ritmicii sale. Ea respiră şi din factura agitată, secvenţională, cromatică, ascendentă, avînd la bază leitmotivul Iocastei. Se remarcă diversitatea suprafeţelor ritmice, folosirea sextoletelor şi a trioletului, care dinamizează întregul eşafodaj. În plus, se conturează intervalul de cvintă micşorată, prin relaţia *la diez — mi,* ceea ce înăspreşte expresia, apropiind-o totodată de sfera lui Oedip. În acest caz, Enescu unifică două compartimente intonaţionale distincte, obţinînd un plus de forţă dramatică (ex. 69).

Este cred cea mai transfigurată imagine din acest tablou. De altfel, leitmotivul Iocastei îşi va dezvălui latentele posibilităţi simfonice, cu generozitate, în actul trei.

O substanţială îmbogăţire în conturul leitmotivelor Laios şi Iocasta se produce în finalul tabloului, atunci cînd Regele încredinţează copilul unui păstor, pentru a-l arunca în prăpastie. Din nou cele două elemente tematice sînt îngemănate, realizîndu-se astfel, în folosirea lor din prolog, o interesantă structură ternară. Numai că diferă radical caracterul lor : avem de-a face cu ezitarea tatălui, deşi se autofortifică în hotărîrea de a se descotorosi de un copil hărăzit să-l ucidă, şi cu spaima mamei, care acum se transformă în certitudine şi neputinţă. Profilul temei intonate de flaute ne aminteşte de leitmotivul „jertfei destinului", este grotesc, straniu, dureros. Totodată, cuprinde elemente sintetizatoare ale celor două idiome. Vădeşte şi o îndepărtată filiaţie cu atributele muzicale ale păstorilor tebani, prin acel ostinato în registrul grav, asociindu-se totodată şi cu secunda incipientă a temei destinului (ex. 70).

Curios, faza descendentă a temei, derivată desigur din leitmotivul Iocastei, manifestă o incontestabilă înrudire cu ceea ce va fi mai tîrziu leitmotivul Antigonei, fructul incestului şi al durerii.

În finalul actului, mai auzim o îngemănare de leitmotive : mijesc intonaţii din leitmotivul paricidului, destinului (nenorocirii) şi al durerii, transformîndu-se în cel al lui Oedip (ex. 71).

Comportarea leitmotivului păstorilor

Sub aspectul bogăţiei variaţionale şi ornamentale, omonimul muzical al păstorului oferă nenumărate exemple de confluenţă şi prospeţime. Nimic fad, forţat, convenţional. Spontaneitatea şi vigoarea euforică a acestei muzici provine din caracterul său aparent improvizatoric. Dacă primul omagiu adus lui Oedip de păstori a prilejuit prezentarea extrem de laconică a leitmotivului (nr. [18]) sub forma a trei motive disparate (extremele fiind identice, exceptînd tonalitatea), în schimb, prinosul Păstorului este mai generos. În cazul precedent, motivele amintite apăreau grefate pe fundalul sonor al muzicii sărbătoreşti, pe cînd acum întreaga factură orchestrală este înţesată de intonaţiile păstoreşti, aducînd sonorităţi de fluier, îngînări de trişcă, coloritul naiului. În asemenea pagini, aderenţa compozitorului la izvoarele folclorului românesc este de-a dreptul frapantă. Dar nu această latură ne preocupă deocamdată, ci felul în care se proiectează leitmotivul Păstorului.

Neîndoios, caracterizarea Păstorului reprezintă continuarea filonului anunţat în scena colectivă în care era integrat organic. Numai că în prinosul

Scanned with OKEN Scanner

solistic al Păstorului, motivele scurte sînt lăsate să se desfăşoare aparent în voia lor, fantezia dă curs unui şuvoi bucolic, în care melismele şi crîmpeiele cromatice sînt grupate în două sisteme ritmice, riguros încadrate metric, prin natura lor afirmîndu-şi aderenţa la *rubato* şi *giusto*. Mai deslușim o totală lipsă de simetrie în accepţiunea clasică a cuvîntului. Mai corect, simetrie există, însă nu cea cvadrată, ci una dictată de necesităţi interioare. Vioiciunea nu se încorsetează, ci se degajează nemijlocit, într-o revărsare de elan şi cumpătare. De la prima înfăţişare a leitmotivului Păstorului, nr. [23], o melodie de fluier (flaut în partitură), se conturează o anumită dezvoltare, prin note cromatice, figuri ritmice complexe ca unidecimolet, lărgirea ambitusului de la cvintă perfectă la sextă, cadenţă stabilă, ce contrastează cu primul grup ritmic prin simplitate şi ritm sincopat, producînd o deturnare a accentelor.

Fraza următoare este mai jucăuşă, aduce un ritm ternar în însuşi metrul ternar, ceea ce-i conferă un plus de vioiciune. În acelaşi timp, inflexiunile ornamentale şi mişcarea *giusto* pledează pentru un aspect calitativ nou al imaginii (ex. 72).

Şi în partida vocală pătrund elementele facturii instrumentale, realizîndu-se o întrepătrundere, o confesiune între personaj şi instrument (nr. [23], măsura a cincea). Flautul reia firul melodic vocal, intercalînd în ritmul *giusto* figuraţiile mai generoase ale motivului *rubato*. Acesta va fi apoi reluat şi amplificat prin broderii pigmentate cu pilonii siguri ai motivului jucăuş (ex. 73).

Încununarea intervenţiei vocale a Păstorului o constituie un fragment concluziv orchestral, alcătuit din două sfere tematice, dînd glas energiilor optimiste, dar sobre, interiorizate. Prima decurge din inversiunea cadenţială existentă (a doua frază din partida păstorului), preluată de flaut şi amplificată pe fondul unei pedale superioare (*mi*) — (ex. 74). Acordurile arpegiate în *pizzicato*, susţinerea ritmului şi intensificarea accentelor diferă de la măsură la măsură, astfel că nimic nu se repetă sub forma anterioară (ex. 75). A doua nu este alta decît motivul dansant al păstorilor, aşa cum l-am văzut în capitolul precedent (ex. 31), adus de data aceasta într-o înfăţişare scurtă, dar strălucitoare. În fond, el este o amplă generalizare intonaţională a tot ceea ce se spusese pînă acum, un rezultat calitativ nou : tema dansului (iarăşi anticipare) ce va reveni în scena coregrafică, împreună cu tema antecedentă (ex. 74). Funcţiile lor vor fi inversate : tema dansului va prelua rolul temei principale, iar rolul temei secundare îl preia cealaltă.

Partida marelui Preot (nr. [48], măsura a treia) se îmbogăţeşte cu intonaţiile păstorilor şi cu sfertul de ton. În acest chip, Marele Preot îşi împleteşte sentimentele cu cele ale masei, cinstind pe noul născut.

În scena în care păstorul singur aduce prinos noului născut, asistăm la individualizarea unui personaj nenominalizat, din sînul anturajului său. O asemenea metodă nu se întîlneşte în definirea grupului războinicilor sau al femeilor tebane. În iureşul dansului, Păstorul iarăşi se confundă cu mediul său, pentru ca să revină în cîmpul vizual abia în finalul actului, întărind aserţiunea noastră. Astfel, Păstorul devine unul dintre cele mai im-

Scanned with OKEN Scanner

portante figuri anonime, singurul cunoscător al adevărului atît de stins în conştiinţe, pînă la confruntarea din actul III.

Încredinţarea copilului să-l arunce la Kitheron a solicitat compozitorului găsirea unei idei muzicale scurte, dar plastice. Enescu readuce tema dansului, deci leitmotivul, într-un context aflat la polul opus : în profilul său nu mai domneşte voioşia şi bucuria, ci durerea şi întristarea. În consecinţă, registrul este schimbat, violoncelele aduc tema într-o viziune gravă, dramatică. A mai rămas din ea doar structura ritmică iniţială, ce apoi se transformă într-o formulă incertă, de ostinato, nebuloasă, într-un murmur îndurerat. Amintirea primeşte o notă de vis îndepărtat, nr. [65]. Tema este însă clară ca origine, bine marcată. Deasupra, în registrul superior, va răbufni mocnetul de jeluire şi apoi sinteza leitmotivelor Laios şi Iocasta (ex. 70).

După şapte măsuri (nr. [66]), se readuce leitmotivul pe acelaşi fundal ostinat creat mai înainte, încadrînd cuvintele lui Laios ce încredinţează Păstorului pruncul. De data aceasta, acoperă suprafaţa cîtorva măsuri, conturînd situaţia tragică din sufletul Păstorului, devenit călău. Cadenţa sinuoasei configuraţii leitmotivice, augmentate prin elemente intonaţionale din dansul păstoresc (tema secundară, pasaje de legătură), cuprinde intonaţia de terţă pendulată din leitmotivul lui Oedip, şi, în final, leitmotivul paricidului. Numai că rolurile se inversează, tatăl doreşte să-şi ucidă copilul (ex. 76).

Enescu mînuieşte sistemul leitmotivelor cu genialitate ! — Cum — poate întreba spectatorul — se redă în muzică fapta Păstorului, care, înzestrat cu o compasiune ancestrală românească, a mîntuit copilul. Deci, nu numai că nu l-a ucis, dar l-a schimbat, făcîndu-l copil regesc, fiul regelui Corintului. Întrebarea naivă ar putea pune în dilemă pe cei mai buni muzicieni. Nu exagerăm. Răspunsul este extrem de simplu. Tabloul Corintului, deci actul II, debutează prin tema dansului păstoresc, leitmotivul Păstorului — solo oboi — ce, augmentat ritmic, insuflă măreţie şi generozitate. În fizionomia acestei teme, Enescu introduce recurenţa leitmotivului Oedip şi o formulă cadenţială dorică, atît de familiară leitmotivului Corintului, care urmează după o măsură (ex. 77).

Reîntîlnim emblema muzicală a Păstorului în tabloul doi al actului II, tabloul paricidului. Ceea ce am văzut în scena Păstorului din actul I, aici revine monodic, mai nervos, agitat, chiar sinistru de prevestitor, stabilind împreună cu leitmotivul lui Laios, cu care se află în relaţie antifonică, atmosfera funestă a împlinirii primei proroci ri. Ceva în genul suprapunerii acestor două imagini se află enunţat embrionar în finalul actului I. Deosebirea dintre melodizarea leitmotivului Păstorului din primul act şi acest moment constă în eşalonarea diferitelor formule şi fraze într-un film cursiv, un fel de melodie neîntreruptă de o impresionantă forţă dramatică (nr. [116]).

Păstorul reintră în acţiune în actul III (nr. [216]), cînd Creon îl înştiinţează pe Oedip că a trimis după acel martor al paricidului. Se mai aude în forma primară, în momentul cînd Phorbas îi demonstrează lui Oedip că nu este fiul familiei regale din Corint, ci un copil găsit de către un păstor (nr. [273]). O formidabilă dramatizare înzestrată cu o uluitoare expresie

Scanned with OKEN Scanner

tragică se produce cu acest leitmotiv în ultima sa apariţie în partitură (nr. [279]), atunci cînd Oedip, măcinat de ideea aflării adevărului, de înscăunarea vinovăţiei în conştiinţa sa, ameninţă Păstorul, ordonînd : *„Legaţi-l de mîini"*. Implorarea Păstorului este în acelaşi timp o exclamaţie de groază şi frică nemărginită. Pe un ostinato de secunde mici, Enescu aduce în octavă leitmotivul, schimbîndu-i valorile ritmice, dîndu-i un desen descendent şi încadrîndu-l printr-un pasaj conclusiv, la fel de agitat, pe cît de contuzionat, transpirînd trăsăturile intonaţionale ale leitmotivului răscolitului suveran, rostogolit într-un iureş de cascadă. Mai există însă ceva în dramatizarea respectivă : mersul flautelor în secunde mici, ceea ce-i lărgeşte la maximum resursele cromatice şi îi sporeşte considerabil tensiunea. Se obţine astfel un efect bimodal : melodia este scrisă într-un mod minor de *sol*, cu semitonurile între treptele 1—2, 4—5, 5—6 şi 7—8, cu secunde mărite între treptele 3—4 şi 6—7. În felul său, este o gamă minoră românească, în genul celor teoretizate de Caudella, cu caracteristici frigice şi lidice. În vocea superioară este o structură modală, care-şi dezvăluie numai şapte sunete (*sol, fa, la bemol, si, re, mi bemol, mi*) — (ex. 78).

Şi în acest exemplu sînt sudate şi condensate diferitele celule ale leitmotivului Păstorului, în efortul dezvăluirii sentimentului de spaimă, de angoasă. Astfel, evoluţia sa se încheie într-o notă sumbră, rămînînd oarecum în suspensie. Mai departe, el nu mai revine în scenă şi nici în muzică. Traiectoria personajului este purtată de la gama variată a simţămintelor bucuriei, la cea aflată la antipodul ei, prin intermediul intonaţiilor a căror structură diatonică cedează unduirilor cromatice, pe măsura progresiei dramatice, gravitînd din cînd în cînd în jurul unui centru.

*
* *

Lamentaţia, durerea este redată în muzică prin înlănţuiri descendente, în mers de secundă mică, pe un ritm contrapunctat şi sincopat. O mostră de acest gen o întîlnim la sfîrşitul actului I (nr. [63]), în partida corală, de unde răzbesc intonaţiile lui Oedip. De fapt, se adînceşte jalea mulţimii după aflarea tristei proroci. Simţămîntul instaurat este continuat şi de compartimentul simfonic, evidenţiind cu prudenţă celule motivice din ceea ce noi am denumit jalea, Oedip-ul şi destinul. Într-atît sînt de întrepătrunse, într-o factură inedită, încît este dificil să stabileşti bariere distinctive. Ceea ce respiră însă din această suprapunere de straturi melodice, ritmice, pe de o parte, şi de comprimări şi infuziuni tematice, pe de alta, este expresia densă de neţărmurită durere, realizată pe o rază strict circumscrisă, în cîteva măsuri.

Leitmotivele în actul II. Emblemele Corintului.

Apărînd în centrul evenimentelor din actul II, Oedip aduce cu sine în muzică sfera intonaţională care-l caracterizează. Desigur că numai leitmotivul nu se pretează la o înfăţişare complexă a lui Oedip, conformă struc-

turii sale psihice. Enescu recurge și la alte mijloace specifice operei, grefîndu-le amprenta leitmotivului. Fără să ne oprim asupra acestor mijloace, să desprindem comportarea leitmotivului.

Două sfere intonaționale servesc expunerii lui Oedip : Corintul, cu ambele sale imagini, și o temă expusă de violoncel, tratată contrapunctic, am spune faustiană, sinuoasă și răscolitoare, ce reclamă frămîntările din sufletul lui Oedip, preocupat să găsească soluția evitării prevestirilor funeste, aflate din gura oracolului de la Delphi. Tema debutează cu leitmotivul Oedip, răsturnat și intervertit, apoi urmează un motiv scurt din leitmotivul incestului, și chiar paricidul, deși nu în formă directă, după care linia ascendentă a melodiei urmează direcția inversă, treptat, în durate ritmice mai largi. Legată de formula intonațională *a* din leitmotivul Oedip este vocea a treia, nr. [69], tot la violoncele, contramelodia fiind preluată de viole. Într-un cuvînt, Enescu face din personajul Oedip un om care gîndește, care meditează. Însăși tema este grăitoare în acest sens, avînd un caracter filozofic, intelectual (ex. 79).

Această imagine alternează mai tîrziu cu corul „*Adonis, pe purpură și aur culcat*", al doilea leitmotiv al Corintului. Primul are de asemenea o alură meditativ-filozofică. Revenirea, în cîteva rînduri, a temei filozofice a Oedip-ului realizează un contrast frapant între lirismul atmosferei Corintului și sufletul măcinat de îndoieli al lui Oedip. De fiecare dată, ea capătă o nouă înfățișare, circumscriind mersul și chinuitorul proces lăuntric. A treia variațiune (nr. [79], nesocotind însăși tema) îndeplinește funcția stabilirii unei punți între scena Oedip-corul invizibil și scena Oedip-Phorbas. Momentul muzical surprinde două fațete ale leitmotivului Oedip, împletite contrapunctic. În melodia viorilor, identificăm leitmotivul lui Oedip (celula *a*), iar în partida violoncelelor reauzim tema prescurtată a reflexiilor lui Oedip (tema cu variațiuni), grefate și ele pe intonațiile aceleiași celule genetice (ex. 80).

Și de data aceasta structurarea asimetrică, veșnic modificată, este ridicată la rangul de principiu stilistic. Se observă a doua frază din vocea superioară, care revine variată melodic, deși menține același embrion. Pedala armonică ce se stabilește (*sol*) constituie fundalul pe care Phorbas se adresează lui Oedip, pronunțîndu-i numele, pe formula, am spune „clasică", a leitmotivului (nr. [80]). Nu este mai puțin adevărat că încă mai avem de-a face cu funcția expozitivă a leitmotivului Oedip. Deocamdată, caracterul său diatonic (în pofida cvartei mărite) este pretutindeni instaurat. Este drept că prin tema cu variațiuni, filozofică, tot edificiul său „diatonic" a fost pus sub un mare semn de întrebare, marcînd asupra personajului o primă umbră dramatică.

Persistența înfiorătoare în conștiința eroului titular a pericolului paricidului și incestului face necesară folosirea leitmotivelor. În însăși partea vocală a lui Oedip este inclus leitmotivul lui Laios, într-o izbucnire de revoltă. Cu alte cuvinte, obsesia pericolului ce-l amenință devine parte integrantă din ființa lui, cauza răbufnirii sale. În fraza secundantă, Oedip însuși are în melodia ce-o cîntă leitmotivul său (nr. [85]).

Emblema Iocastei apare în același sens în partida orchestrală, la distanță de cinci măsuri, sub două aspecte diferite. Primul are un contur

Scanned with OKEN Scanner

lasciv ; al doilea, la saxofon, devine jeluitor, prin arabescurile melodice ce se intercalează în jurul notelor constitutive (ex. 81 — a, b şi c).

A treia variantă, înrudită, apare în tabloul paricidului, în monologul lui Oedip, cu indicaţia „stridentă".

Ar fi o utopie ca multiplele derivaţii şi implicaţii leitmotivice să poată fi cuprinse în aceste pagini, deoarece ar însemna să extindem considerabil dimensiunile volumului. Pe de altă parte, am transforma, inevitabil, însuşi profilul studiului. Vom face, aşadar, abstracţie de o mulţime de aspecte mai puţin semnificative, pentru a desprinde constatările generalizatoare şi calitativ noi.

Nomenclatoarele muzicale ale lui Laios şi Iocasta, subiectul central al preocupărilor lui Oedip, animat de dorinţa evitării pronosticurilor funeste, se resimt mereu în numerele ce aduc relatarea privitoare la întîmplarea de la Delphi. Lăsînd la o parte felul în care Enescu ştie să ridice tensiunea dramatică, să sublinieze o anumită idee printr-o modulaţie sau o schimbare de factură, se cuvine să arătăm ipostazele noi ale leitmotivelor.

La numărul [102], imaginea lui Laios apare într-o formă inedită ; ca o înlănţuire de trei acorduri disonante, enunţînd în registrul superior şi inversiunea celulei *b* din leitmotivul Oedip (ex. 82).

În continuare, după cuvintele... „*care, pentru a-ţi înmulţi sămînţa ucigaşă, vei fi soţul mamei tale*", se conturează un motiv nervos, fioros, ce se transformă într-o melodie cantabilă, largă, în fond leitmotivul Iocastei, redat sub acest aspect generos prima oară după expunerea din preludiu. Nu este însă o melodie strălucitoare, cu un curs liniştit, deoarece violoncelul prefigurează un motiv incisiv, cromatic descendent, jeluitor, încadrat de intervalul terţei mici. Şi în registrul grav, doimile cromatice descendente înăspresc expresia, făcînd aluzie la mersul leitmotivului destinului (ex. 83).

Sub o formă concisă, acelaşi leitmotiv apare în măsura doua de la nr. [106], la flaut, clarinet şi violoncel. Cel al paricidului devine mai obsedant, capătă contururile unui coşmar în fraza exprimată astfel de Oedip : „*În visuri Polyb* (cel luat drept tată n. n.) *răsare ca un duşman*" (nr. [104])... Leitmotivul se aude în surdină la fagotul trei, în recurenţă şi în starea iniţială, transformat încet, încet într-o formulă ostinato, acompaniatoare, armonizată printr-un bloc de secunde alăturate, pentru ca, în cele din urmă, să răzbată într-o formulă ritmică augmentată şi înrudită cu leitmotivul lui Oedip. Şi armonizarea pe baza cvartei mărite, din primul exemplu, ne îndreaptă gîndurile spre leitmotivul eroului titular (ex. 84 — a, b).

Titanica penetrare a leitmotivelor

Aspecte diferite ale aceluiaşi leitmotiv, aduse simultan, întîlnim atunci cînd Oedip îşi exprimă hotărîrea : „*Da, voi pleca* !" (nr. [105]). În partea vocală auzim o variantă augmentată a leitmotivului Oedip înzestrată cu accente ferme : hotărîrea lui este ireversibilă. În acompaniament se apelează la acordul *fa* minor, iar în bas, la un motiv ostinat, o pulsaţie monoritmică, provenită din celula *a* din leitmotiv. Muzica *Oedip*-ului este întesată de asemenea motive ce-şi reclamă persistenţa în felurite modalităţi. Adeseori, acelaşi motiv apare simultan în diferite ipostaze, deci avem de-a face cu un exemplu tipic

Scanned with OKEN Scanner

de eterofonie enesciană, teoretizat astfel de Gheorghe Costinescu[1]: „Prin eterofonie înțelegem astăzi suprapunerea unui anumit material ritmic-melodic-armonic peste același material, sub o formă variată; în cuvinte mai simple, varierea sau diversificarea simultană a aceleiași idei muzicale." Ritmic, eterofonia suprapune planuri contrastante (ex. 85).

În acest exemplu se prefigurează o variantă nouă, armonică, a leitmotivului Iocastei. Varietatea ipostazelor leitmotivice este debordantă. Numai cu o măsură înaintea acestui exemplu avem posibilitatea să identificăm o altă alură a leitmotivului Oedip, în exclamația îngrozită a Meropei. Enescu intercalează între sunetele *re diez, sol,* nota *do,* care formează o secundă mărită. Se alătură două celule *a* într-o frază, recurgîndu-se la ambitusul de două cvinte. Ultimele sunete, conclusive, nu mai sînt cîntate, ci vorbite, par a fi mai degrabă un oftat (ex. 86).

O altă modalitate de distribuire și sudare a leitmotivelor în vocea unui solist o avem în fraza conclusivă din ariosoul lui Oedip (nr. [109]). Aici nu mai auzim cîntatul șovăielnic, frînt, reflexiv al eroului, ci tonul eroic, energic. Sunetele încifrate în partitură folosesc intervale diatonice, în valori ritmice asimetrice, dar amplu conturate. Chiar linia vocală devine mai cantabilă. În prima frază recunoaștem leitmotivul paricidului, modificat într-o formulă ce atinge întinderea unei octave, deși imediat se readuce septima mică. Prima frază cadențează pe dominanta lui *re* minor. A doua, modulantă spre *fa* minor, după o formulă pasageră, afirmă conclusiv și măreț leitmotivul omului (ex. 87).

Ulterior, motivul este preluat imitativ de orchestră și dezvoltat tematic într-o linie expansivă ce reprezintă o variantă a leitmotivului secund al Corintului. Filiația sa cu cel al lui Oedip nu cere multe demonstrații: antecedent, intervalul de terță este completat și divizat în secunde suitoare; consecvent, intervalul este îmbogățit printr-un scurt travaliu, după care se conturează o frază conclusivă, spre centrul tonal *re* (ex. 88).

Și rezultanta melodică de la ex. 87 a leitmotivului paricidului va căpăta vigoare simfonică și noi ipostaze în interludiul simfonic ce leagă primele două tablouri ale actului II. Mai revin în țesătura interludiului și alte leitmotive ca: Oedip, Destin, Corintul (elementul *b*). Factura simfonică dintr-un diapazon lărgit se îndreaptă și se consolidează treptat spre registrul grav, valorile ritmice se diminuează, trecerile cromatice înăspresc expresia, pregătind astfel atmosfera sumbră a tabloului paricidului. De la eroic, se trece, printr-o stare profund dramatică, la tragic.

Aspecte inedite ale leitmotivelor

Fiind vorba de leitmotivul central al Corintului („*Adonis*"), sesizăm încă un aspect al său. L-am întîlnit prezentat de orchestră și cor într-o formă amplă; pătrunde în intervenția vocală a Meropei, ca apoi să fie readus în

[1] Gheorghe Costinescu, „Cvintetul pentru două viori, violă, violoncel și pian în la minor, op. 29, de George Enescu", „Studii și cercetări de Istoria Artei", București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965, nr. 2, p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

partea instrumentală. Aceasta în privinţa prezenţei sale compartimentale. În partida Meropei, înfăţişarea lui capătă un trepet dramatic : presupusa mamă este îngrijorată de singurătatea bănuitoare a lui Oedip. Seninătatea leitmotivului este transparentă în primele măsuri. Factura melodică ia repede aspectul unui recitativ silabic, mersul în optimi şi pătrimi se accelerează prin precipitarea şaisprezecimilor. Primele două măsuri reprezintă leitmotivul amintit, a treia, o dezvoltare ritmică, a patra, o formulă melodică conclusivă (ex. 89).

Cea mai strălucitoare prefigurare a leitmotivului Corintului, în tonalitate minoră, exprimînd regretul, dorul după ţara natală, îl avem în secţiunea centrală a monologului lui Oedip, din tabloul doi, actul II. Este una din paginile ce se reţin de la prima audiţie, linia melodică fiind asemănătoare întrucîtva şi ca factură cu ex. 88. De data aceasta, Enescu distanţează registrele, fără să cedeze din numărul straturilor : linia melodică, acordurile statice şi arpegiile cu aceeaşi fundamentală (*mi*) ce cuprind un ambitus de patru cvinte. Nu este de mirare că în însăşi dispunerea notelor de acompaniament se întrevăd intonaţii inversate şi directe ale leitmotivului Oedip. În arcuirea liniei melodice, Enescu foloseşte principiul reluării motivice prin secvenţă, din terţă în terţă coborîtoare, exceptînd fragmentul final. Pe fundalul descris se brodează un desen vocal întrerupt, cantabil, ce se grefează pe leitmotivul lui Oedip şi, desigur, pe cel intonat de flaute şi viori (ex. 90).

Fragmentul citat demonstrează o dată în plus afinitatea enesciană pentru starea de visare nostalgică, pentru redarea magistrală în muzică a regretului neţărmurit după locuri dragi aflate undeva departe. Cît de apropiată s-a dovedit a fi această sferă oedipiană, compusă în anii maturităţii creatoare, de situaţia sa din ultimii ani ai vieţii ! Nu întîmplător Enescu preţuia *Oedip*-ul mai mult decît oricare altă partitură proprie !

Nu mai puţină agilitate denotă compozitorul în „schimbarea decorului", în scoaterea din scenă a protagonistului muzical. Am putea spune că pe cît de inventiv este folosit principiul cristalizării unei idei muzicale şi al explorării sale, storcîndu-i pînă în adîncuri seva, pe atît de inventiv şi de subtil este reversul procesului. Bunăoară, formula melodică din cantilena Corintului. După licărirea fulgerătoare a dorului, Enescu, pe neobservate, pulverizează ţesătura, îndepărtează evadarea de realitate prin reveniri fragmentare, prin estompări tematice. În primul exemplu (91) se procedează la sublimarea motivului, după care tonalitatea iniţială se clatină, împotmolindu-se într-un acord de *sol* minor. Concomitent se subliniază un nucleu esenţial, trioletul *la, fa diez, mi.* Sub aspecte mereu înnoite, se reiau în partida vocală intonaţiile Corintului. În exemplul 92 avem o formă mai apropiată de model, pentru ca în 93 să avem de-a face cu o imagine ceva mai îndepărtată.

Să urmărim conduita acestui leitmotiv în actul III : Phorbas vine la Teba ca mesager al presupuşilor părinţi, Polybos şi Meropa, pentru a-l îndupleca pe Oedip să se reîntoarcă la Corint. Momentul prilejuieşte compozitorului să introducă, în ambianţa punctată de culori sumbre, o licărire de lumină, care, pînă în cele din urmă, se mimetizează şi devine un component indispensabil al prefigurării coaliţiei tragice în aflarea adevărului. Scena cu Phorbas (nr. [261]—[274]) nu este un intermezzo, ci îndeplineşte funcţia redescoperirii unui nou argument în defavoarea regelui Tebei. Oedip află că nu este fiul regelui Corintului şi, în acelaşi timp, se readuce istoria cu păsto-

Scanned with OKEN Scanner

rul, povestindu-se abia acum (deci spectatorul cunoaşte „a posteriori" faptele petrecute) mecanismul salvării lui şi adoptării lui de Meropa şi Polybos. Aşadar, scena în cauză marchează o treaptă superioară spre elucidarea fabulei dramatice, servind drept pilon contrastant prin readucerea unora dintre cele mai melodioase leitmotive. Se creează o relativă relaxare, înaintea abordării frontale a culminaţiei întregii opere. Nu înţelegem prin aceasta că paginile muzicale ale Corintului, integrate în muzica actului III, ar avea un caracter de divertisment. Curba sinuoasă, dar mereu ascendentă a subiectului, nu stagnează. Dimpotrivă. Ambele leitmotive ale Corintului, prezente şi aici, se mulează pe fresca intens dramatică, fără să-şi schimbe radical efigia iniţială. Al doilea leitmotiv al Corintului inaugurează scena ce se continuă cu celălalt leitmotiv al aceleiaşi cetăţi, pe fundalul agitat al instrumentelor grave, care punctează un mers acordic rectiliniu de terţe, cvarte, cvinte, în şaisprezecimi paralele. Melodia acestui leitmotiv nu este reliefată, ea se deapănă lent, mai degrabă mocneşte în adîncuri, răbufneşte şi se ridică din ce în ce mai impozantă în registrul înalt. Înfăţişarea sa de acum nu diferă substanţial de cea de la ex. 36. Numai că aici se valorifică fraza mediană, a cărei generozitate melodică cunoaşte un adevărat curs neîntrerupt, o melodie infinită în înţelesul wagnerian al cuvîntului. Seninătatea ei este deja estompată prin intervalele paralele în mers cromatic, schimbate după fiecare măsură. Mersul cromatic dă aspectul unor alunecări, progesii armonice, circumscrise în jurul unor centri tonali. Ele prilejuiesc o oscilare de lumini, unduiri de nuanţe clar-obscure, uneori cadenţiale, radiind o stare complexă sufletească : amintire, prevestire, emoţia revederii, nostalgie, trepet dramatic (ex. 94).

Fiecare readucere a frazei citate, sub forma unei noi secvenţe, marchează o schimbare de factură. Nu greşim considerîndu-le variaţii armonice şi contrapunctice ale uneia şi aceleiaşi teme. Poate, mai indicat ar fi să vedem în această structură o adevărată *passacaglie*. A treia revenire a temei este mai frămîntată prin modulaţia din *do diez* major în *sol* major, prin contramelodia violoncelelor. Acest exemplu este interesant şi prin aceea că suprapune trei leitmotive : în orchestră — Corintul, corul *Oedip e în faţa ta*, nu este altceva decît leitmotivul Tebei, iar clarinetul-bas intonează leitmotivul lui Oedip, adică omul căutat de Phorbas (ex. 95).

A şasea oară (nr. [265]) melodia degajează toată plenitudinea expresiei sale, dînd glas sentimentelor omagiale ale lui Phorbas, bucuriei revederii. Dar nu numai atît. Firul acţiunii este înnodat cu dibăcie de către Enescu. Pe acest intermediu simfonic, Iocasta pronunţă numele *„Oedip !"*, care echivalează cu trezirea Iocastei la realitate. De fapt, mersul cromatic în optimi al clarinetelor şi viorilor, secondînd îndeaproape melodia flautelor, arpegiile harpei în grupări ritmice binare şi triolete, acordurile descendente modulînd spre *mi* minor îşi dau concursul la creionarea unei atmosfere intens dramatice, în pofida aparenţei iradiante. Undeva se precipită o izbucnire. Pulsaţia nervoasă este cu greu stăvilită (ex. 96).

După acest ciclu de variaţiuni pe o temă neschimbată în esenţă, din nou se aude leitmotivul secund al Corintului, intercalînd într-o arcadă unitară această scenă din actul III.

Phorbas propune lui Oedip să se reîntoarcă la Corint. În muzică se reflectă optici diferite. Phorbas are o viziune înnobilată despre Corint şi posi-

Scanned with OKEN Scanner

bilitatea reîntoarcerii lui Oedip, pe cînd acestuia, propunerea îi trezește în amintire prevestirea oracolului ceea ce determină implicit o reacție negativă. Leitmotivul Corintului se aude din nou, dar sub o altă înfățișare, mult mai dramatică, mai desfigurată. Tensiunea și dispozițiile contrastante sînt furnizate de plasarea elementelor tematice pe pachete armonice, pe cînd în registrul superior se împletesc linii contrapunctice derivate din același izvor. Este și aici o eterofonie caracteristic enesciană : la început o îngemănare intervalică pe desenul melodic ce se va instaura într-o altă voce. Secvențele din exemplele anterioare sînt înlocuite cu imitații lapidare ce alătură grupări ritmice binare sincopate. nr. [268]. În replica lui Oedip se îmbină leitmotivul paricidului, un recitativ rectoton cu o formulă derivată din leitmotivul Corintului. Paricidul încadrează ternar fraza vocală, deși în profiluri ce exclud repetarea exactă (ex. 97).

Augmentat și dramatizat, leitmotivul Corintului va răsuna pentru ultima oară în orchestră în clipa în care i se spune lui Oedip : „*Meropa și Polybos nu sînt ai tăi părinți* !“ (ex. 98).

Același principiu eterofonic îl descifrăm în prima jumătate a măsurii, după care se conturează, în orchestră, un fragment melodic ce susține linia vocală a lui Phorbas. Concomitent, factura se îngroașă. Fraza se va încheia precipitat cu leitmotivul lui Laios, care se declanșează aidoma loviturii trăznetului.

Metamorfozarea urmărită aduce și un alt element notat în partitură, marcînd amplificarea factorului dramatic : indicațiile compozitorului referitoare la felul în care trebuie să se cînte leitmotivul Corintului, cu alte cuvinte, la caracterul său exclusiv muzical. „*Cantabile*“ stă scris în dreptul primelor expuneri tematice. La nr. [264] citim : „*cantabile con suono*“ ; la nr. [265], „*cantabile*“ ; la nr. [268], „*sostenuto cantabile*“ ; iar deasupra ex. 91, remarcăm : „*espressivo*“ !

Cît privește numărul măsurilor fiecărei intonări a temei passacagliei (leitmotivul Corintului), ele sînt dispuse asimetric, de la un număr relativ mare de măsuri, se ajunge la un număr restrîns ; în consensul înăspririi tonusului dramatic :

Variațiunea	:	1	2	3	4	5	6	7	8
Numărul măsurilor	:	6	6	4	6	5	4	3	2

Intensificarea expresiei se produce prin noi metamorfozări leitmotivice

Din exemplele de pînă acum, am putut observa importante modificări structurale ale leitmotivelor, dar nu radicale. Adică, fizionomia unui anumit leitmotiv nu s-a pulverizat într-așa fel, încît să pară de nerecunoscut. Acest aspect va fi tot mai perceptibil, pe măsură ce ne apropiem de actul III, pe măsură ce în acțiune prezicerile destinului se împlinesc. Atmosfera încordată a paricidului lasă de la primele măsuri să se întrezărească dezlănțuirea unei catastrofe. Monologul lui Oedip o anticipează prin revolta și blestemul adresat zeilor, promotorii atîtor conflicte, suferințe și nedreptăți. Muzica acestor pagini este ireconciliabil conflictuală ; leitmotivele se succed unul după altul sub aspecte nemaiîntîlnite, în conjuncturi și ipostaze mai convulsionate.

Scanned with OKEN Scanner

Leitmotivul lui Oedip se dezvăluie în structuri ce amintesc modelul inițial numai în anumite dispozitive intervalice. Într-una din paginile anterioare, vorbeam despre o celulă derivată din leitmotivul Corintului (ex. 91), întîlnită în monologul eroului pornit să înfrunte ursita. Celula va da naștere, prin travaliul simfonic, la variante noi. Ea nu se schițează pentru întîia oară aici. Ca formulă de acompaniat o avem în arioso-ul Păstorului. Începe cu celula *b*, iar celula *a* se aduce în inversarea recurenței. Formula de acompaniat, derivată din leitmotivul lui Oedip, cunoaște noi și noi aspecte, putîndu-se identifica pe tot parcursul tabloului, inclusiv la nr. [119], cînd dintr-o turnură neutră, ornamentală, devine o imagine de sine stătătoare, subliniind dezlănțuirea forței tragice acumulate în paginile anterioare. Una din ele, asociată cu celula *b* din leitmotivul lui Oedip, va declanșa iureșul învolburat al blestemului adresat zeilor. (ex. 99 a, și premodelul său 99 b).

Jocul terței mobile din incipitul motivic se transformă într-o formulă de acompaniament ritmică și intonațională, cu caracter ostinato. Oboaiele vor întregi forța urgiei, profilînd un motiv sinistru, cu colorit oriental ce amintește întrucîtva pe Rimski-Korsakov. Fraza în sine are ceva din lumina fulgerului de trăznet ; triolele îi conferă un flux terifiant, îngemănîndu-se cu desenul din acompaniament, iar apoi se pulverizează, lăsînd cîmp liber, pentru scurtă vreme, părții vocale, ale cărei cuvinte sînt atît de importante (ex. 100).

Leitmotivul Păstorului revine pe un pachet acordic complex, în care suprapunerile de secunde (trei perechi de secunde mari : *re — mi, fa diez — sol diez* și *la — si*) se pliază pe acordul de *re* minor cu *sol diez*, adică leitacordul Oedip (ex. 101).

Gama sa ne înfățișează un mod cromatic defectiv, compus din sunetele : *do, do diez, re, re diez, mi, fa diez, sol diez, la, si.*

Sistemul leitmotivelor acționează într-atît de logic, încît niciodată nu se va întîlni într-un anumit loc o idiomă muzicală, fără să-și justifice prezența. În scena confruntării dintre regele Laios și Oedip, scena împlinirii primei preziceri, declanșarea paricidului conturează în mod exclusiv leitmotivele protagoniștilor. Dar cîtă diversitate ! Numai analiza lasă să se întrevadă organicitatea acestei formidabil de zguduitoare muzici, izvorîte din filoane cunoscute. Ambianța acestei scene nu ne este străină. În paginile precedente, blestemul zeilor a receptat-o. Numai că acuma, dintr-o stare oarecum platonică, revolta lui Oedip se îndreaptă împotriva unui muritor care nu este altul decît propriul său tată !

Ne uimește factura acestei scene, instabilă, în continuă tensiune, cu pauze neprevăzute, cu contraste abrupte între instrumente soliste și tutti orchestral, între scriitura rarefiantă și cea străbătută de cascade cromatice, desfășurate pe compartimente supraetajate. N-a fost neglijat nici elementul surprizei, acel efect muzical neașteptat, atît de propriu genului liric-teatral, care asigură în bună parte progresia interesului dramatic.

Intonațiile identificate mai sus, cu derivație din nostalgia după Corint, și leitmotivul lui Oedip, de data aceasta, se află în simbioză cu omologul muzical al lui Laios. Acesta cunoaște în decurs de numai cinci măsuri (nr. [130]) trei aspecte diferite circumscrise pe linia condensării treptate. Motivul anterior se disoluționează prin eliziune, rămînînd impunător numai paricidul (ex. 102).

Scanned with OKEN Scanner

Mîna lui Oedip, ridicată pentru a lovi destinul, este coborîtă asupra lui Laios, într-un suprem efort dramatic, realizat, muzical, prin fuzionarea leitmotivelor, Laios şi Oedip, într-un arc ce înscrie curba unui semicerc, atingînd un diapazon extrem de cuprinzător. Momentul are semnificaţia unui cataclism. Leitmotivul lui Laios, la început inversat, descendent, parcă încearcă să se recombine prin suprapunerile intrărilor diferitelor instrumente de suflat ce îngînă intonaţia de secundă mărită sau terţă mică suitoare proprie leitmotivului Laios, pentru ca, în clipa cînd încordarea face front comun cu neantul, să răsune hidos efigia lui Oedip, ce în căderea ei vertiginoasă, (îndeplinind sacrilegiul proscris) capătă contururi groteşti, tragice (ex. 103).

Notele ce intră în componenţa acestui exemplu alcătuiesc un mod cromatic de unsprezece sunete (ex. 104).

Componentele acestui exemplu, privite mai îndeaproape, nu decurg numai din trăsăturile leitmotivelor enunţate. Mersul ascendent, ameninţător, prin suprapuneri de linii, duce gîndul la derivaţia din leitmotivul destinului, pe care am denumit-o nenorocirea, iar în linia coborîtoare, putem vedea şi succesiuni intervalice provenite din mînia şi din revolta lui Oedip.

Leitmotivul lui Laios şi motivul revoltei, îngemănate, le vom distinge şi în măsurile imediat următoare, nr. [131], într-un iureş trepidant, în octave pe o pedală de *mi bemol* minor, avînd forţa motorică a unei toccate. La aceasta ne mai îndreptăţesc reluările motivice şi repetarea fragmentului la un ton mai sus.

Emblema lui Laios răsună apoi în plenitudinea forţei sale dramatice (*do — sol diez — si* augmentat), cromatizată în şaisprezecimi, dispuse în grupuri de cvintolete şi sextolete, iar a doua oară (*sol — re diez — fa diez*), într-o factură încărcată de note paralele. În bas, se relevă intonaţii ale lui Oedip nr. [132]. Ele vor rămîne sub formă ostinato, creînd fundalul pe care se rostogolesc acordurile întretăiate ce definesc acelaşi leitmotiv al lui Oedip. O nouă înfăţişare eterofonică, sincopată, nervoasă şi brutală. Leitmotivul este reconstituit din liniile frînte, abrupte, ale facturii armonice. În această alură, se dezbină, printr-o pauză, intervalul atît de caracteristic al secundei mici. Totodată, fiecărei note i se alătură un acord, avînd în melodie nota imediat vecină (ex. 105).

O altă faţetă o găsim în opunerea simultană a leitmotivelor Oedip şi destinul, tot prin intermediul unui procedeu eterofonic, valorile ritmice şi dispunerea lor le defalcă. (nr. [132], măsura a şasea).

La numărul [133], măsura a treia şi a patra, avem alăturate formulele cunoscute, am spune iniţiale, ale leitmotivelor Oedip şi Laios, într-o ingenioasă împletire (ex. 106). Transfigurări subtile, îndepărtate, se discern şi în partida instrumentală ce susţine exclamaţiile Păstorului: „*Regele* !... *Mort* !... *Mort* !... *Morţi cîteşitrei* !...“ Avem de-a face cu o derivaţie a leitmotivului Oedip, respectiv, intervalul de secundă (*mi diez — fa diez — mi diez*), întîlnit în ex. 105. Apoi, însăşi celula *a*. În felul în care este armonizată linia vocală, în salturile mari ce le face, în oscilaţia continuă, ni se asociază cu muzica de atmosferă din tabloul Sfinxului. Va răzbate şi în primele măsuri de la nr. [135]. Aşadar, o nouă anticipaţie tematică (ex. 107).

Toate finalurile actelor enesciene aduc leitmotive generalizatoare, rezumînd însuşi fiorul dramatic a ceea ce fusese pînă atunci. Leitmotivul lui

Scanned with OKEN Scanner

Oedip revine singur, într-o ţesătură ce tinde spre simplificare, în a şasea măsură de la nr. [134]. Cel al paricidului se stinge în sonorităţile acide ale unor acorduri de nonă (ex. 108).

* * *

O dominantă a creaţiei lirice enesciene pe care o putem deja deduce din cele demonstrate pînă acuma, urmărind desfăşurarea leitmotivului în funcţie de acţiune, se referă la natura travaliului simfonic, care face parte constitutivă din stîlpii de sprijin ai edificiului. Leitmotivele nu sînt numai expuse, aşa cum se întîmplă în creaţia de operă a multor precursori şi contemporani, ci intens elaborate. Simfonismul enescian este brăzdat de adînci efigii motivice, a căror pondere este substanţială, răsfrîntă pe toate suprafeţele, creînd acea filogeneză care asigură ţelul suprem al adevăratei drame : unitatea intrinsecă a detaliilor, arcuite într-o supremă concepţie logică şi totalitară. Probabil este cea mai dificilă cale : prefigurarea aceleiaşi teme în aşa manieră, încît să germineze o cantitate enormă de nuanţe şi reflexe ale aceloraşi reliefuri. Calea aceasta presupune geniu inventiv. Enescu se afla în elementul său. O dată în plus, această aserţiune se dovedeşte viabilă în tabloul Sfinxului şi al încoronării lui Oedip ca rege al Tebei. Folosirea leitmotivelor capătă sensuri noi, dramatice. Scurtul preludiu are rostul prezentării leitmotivelor noi ce-şi adjudecă primatul : disputa dintre om şi Sfinx şi leitmotivul fiarei cu chip de om. Deci, vor acţiona cu precădere leitmotivele celor două forţe individuale ce se confruntă — Oedip şi Sfinx — împreună cu leitmotivul a cărui semnificaţie se leagă de însăşi existenţa lor, *lupta* pe viaţă şi moarte.

Dacă leitmotivul Sfinxului va răsuna sub aspecte puţin diferite, cel al lui Oedip, pentru a nu se banaliza prin repetare invariabilă, apare în cele mai felurite şi îndepărtate ipostaze. Cu el se deschide prologul tabloului şi îl identificăm în registrul grav, imprimat unei formule ostinate, pe o singură voce (ex. 109).

După trei măsuri, figuraţia este trecută în registrul înalt, sub forma unei linii armonico-melodice desfăşurate în intervale lărgite, cu salturi de cvinte, cvarte şi octave paralele, pe un fundal armonic. Atmosfera instaurată aduce o dispoziţie inefabilă. Parcă simţim în pachetele acordice lansate molcom, sub forma unor pulsaţii, însuşi suflul şi tînguirea Sfinxului. Deasupra acestor elemente se declanşează o lume mirifică, o ambianţă magică cu o certă doză de aspaţialitate. Ne imaginăm radiaţii incandescente, cu reverberaţii şi spasme, ce redau panorama lumii ireale, înspăimîntătoare, dominată de angoasă. Pe acest strat se brodează intervale desprinse din leitmotivul lui Oedip, şi formule ce vor fi mai apoi readuse şi afirmate ca individualităţi muzicale.

Că atmosfera este mai încordată, o spun şi desele schimbări de măsură. Muzica tabloului Sfinxului se desfăşoară cu predilecţie pe planuri suprapuse, rod al compartimentelor diferenţiate. Simultaneitatea lor va crea linii contrapunctice a căror urmărire dă senzaţia complexităţii dispozitivului muzical şi dramatic şi, totodată, creează niveluri distincte de integralitate, reflexele

Scanned with OKEN Scanner

cărora pun în lumină, din cînd în cînd, o anumită idee muzicală care, după ce a fost în plin reflector, se retrage şi cedează locul alteia. Astfel, se creează o permanentă stare de deveniri şi pulverizări, oscilări şi afirmări, întărind şi înălţînd însăşi tensiunea extrem de încărcată a expresiei.

Pe crestele şi aşa bogate în nuanţe ale unduirilor variaţionale ale figuraţiilor leitmotivului Oedip, orînduite în mişcare ostinato, de data aceasta în registrul superior, aidoma celei a valurilor învolburate, pe un masiv acord, se aşterne leitmotivul duelului dintre Oedip şi Sfinx, „*senza espressione*". Linia melodică intonată de violoncele solo aduce succesiuni de intervale ce vor juca un rol important mai tîrziu. De asemenea, recunoaştem aici intervalul de terţă mare din leitmotivul lui Oedip (ex. 110).

Filiaţia sa cu leitmotivul Oedip (celula *a*) a fost deja demonstrată. Într-o ţesătură asemănătoare se conturează şi leitmotivul Sfinxului cu cele două celule care-i sînt caracteristice, revenind independent în cursul paginilor următoare. Prima este mai degrabă afirmarea unei forţe supraumane, pietrificată în brutalitatea ei înspăimîntătoare, datorită intervalului de septimă mare, coborîtoare în octavă. A doua celulă, de o cantabilitate instrumentală, pare a fi o intervertire şi o restructurare a unor intervale ce se pot întîlni în leitmotivul destinului (ex. 111).

Arabescul ei l-am putut identifica şi în figuraţia armonică, în primele trei acorduri ale măsurii a cincia (nr. [136]). O variantă a leitmotivului duelului se află sub forma unor înfloriturii acordice (nr. [137], măsura a cincia). Concluzia preludiului simfonic (ultimele trei măsuri) se bazează pe dezvoltarea celulei *b* din leitmotivul lui Oedip, în mers abrupt, descendent, amintind întrucîtva contururile stîncoase din scena precedentă a omorîrii lui Laios.

Amprenta leitmotivelor identificate mai sus va continua să se facă simţită în paginile ulterioare, întrucît monologul pazniculuiui se desfăşoară în fond pe muzica preludiului, cu unele modificări tonale şi variaţionale. Bunăoară, Enescu recurge la sincoparea şi cromatizarea celulei *a* din leitmotivul Oedip, cît şi la legarea a două idiome în aceeaşi frază, obţinînd astfel un aspect nou (ex. 112).

Celula *b* din leitmotivul Omului va infuza elementele sale specifice unor numere vocale, conferindu-le unitate tematică. În partida pazniculuiui, ea se manifestă din primele măsuri (ex. 113).

Inversiunea melodică axată pe jocul terţei nu reprezintă factorul esenţial tematic al monologului, ci un component. În partida lui Oedip, respectiv vestita melopee cu sferturi de ton ce se întrupează din celula *b* (ex. 114), devine factorul determinant. În acest fel, Enescu repliază grupările motivice pe parametrii lărgiţi, unindu-i tot prin desenul derivat din îngînarea terţei, de data aceasta ca element de legătură. L-am auzit şi în a treia măsură, înaintea nr. [144], anticipînd intonaţia ce va deveni în scurt timp structurală (ex. 114).

În voce se infiltrează nu numai turnuri melodice derivate din leitmotive, ci chiar leitmotivele lor în stare directă. Leitmotivul Sfinxului se aude în vocea pazniculuiui, pe cuvinte menite să releve forţa înspăimîntătoare a dihaniei (nr. [141], măsurile patru şi cinci). Aceeaşi metodă o foloseşte Enescu cu mai multe prilejuri, încropind un desen melodic, o figură orna-

Scanned with OKEN Scanner

mentală, un comentariu dramatic. După cuvintele paznicului ... *„Știe el că Sfinxul ?“* ... ce redau frica pentru ca Oedip (străinul venit) să nu înainteze spre porțile Tebei, și astfel să nu trezească înspăimîntătoarea fiară, în orchestră, cornul englez, fagotul, apoi clarinetul solo aduc o linie melodică arcuită din alăturarea leitmotivelor Sfinxului. Al doilea element va fi mai activ, progresia lui conturează o altă figură melodică în $\frac{5}{4}$, cu intervale neobișnuit de lărgite în direcție ascendentă (ex. 115).

Același motiv se strecoară în acompaniamentul de țiitură a reluării melopeei lui Oedip, suprapunînd în stare latentă, din punct de vedere dramaturgic, pe cei doi adversari (ultima măsură de la nr. [147]).

Transformări ale leitmotivelor Sfinxului și disputei

Întreaga desfășurare muzicală ce precede scena propriu-zisă a duelului verbal cu Sfinxul, în care paznicul îi face cunoscute fărădelegile pricinuite, este brăzdată de leitmotivul Ekhidnei și al duelului, atît în suportul simfonic , cît și în voce. Din cînd în cînd, se aud și inflexiunile leitmotivului Oedip. Descrierea acestor admirabile pagini nu va fi decît stîngace, deoarece conjunctura în care se interpun, ambianța creată de alternările lor, prin însăși factura expresivă, depășesc cu mult posibilitățile de relatare ale cuvintelor. Cuvintele devin sărace în paginile încifrate cu numerele [150] sau [151], îndeosebi ultimele măsuri ale fiecăreia, unde leitmotivele duelului, Sfinxului și Oedip sînt țesute cu măiestria inegalabilă a creatorului hărăzit cu flacăra geniului, într-o avalanșă de sunete, din care leitmotivele răzbat somptuos, amenințător și debordant. În asemenea momente, factura se diversifică în atîtea fascicole, cîte instrumente participă la simfonie, înăsprind șuvoiul incandescent prin pluriforme unduiri cromatice, ce iluminează și imprimă o anumită dispunere a razelor sonore. Totuși, nu ne permitem să nu scoatem în evidență linia melodică ce se conturează în ultimele două măsuri ale nr. [151], și care denotă fuziunea nomenclatoarelor muzicale ale Sfinxului și ale lui Oedip (ex. 116).

Și leitmotivul destinului, mersul cromatic descendent, îl auzim împreunat cu cel al lui Oedip, iarăși ca o figurație în registrul grav, amintind ostinato-ul de la începutul preludiului acestui tablou (nr. [148] măsura a doua). În acest exemplu, în voce, aflăm inversată celula *a*, leitmotivul Sfinxului, iar concluzia se bazează pe starea directă a celulei *b* din leitmotivul Oedip și pe septima mare în mișcare inversată din primul element tematic al Sfinxului. Deci, o titanică penetrare reciprocă a leitmotivelor. De altfel, întreaga muzică a tragediei lirice este prin excelență astfel concepută, în scenele intens dramatice.

Direct proporționat cu apropierea scenei duelului se profilează tot mai accentuat leitmotivul caracteristic, sub forma unei intervertiri și inversări. Întemeiată ar fi și teza că motivul în cauză este legat atît de duel, cît și de Oedip. În această funcție se manifestă în replica Paznicului, *„Ce faci tu ?“*, de la nr. [154]. Astfel, primul segment este intervalul de cvintă perfectă, urmat de cel de secundă mică, ca în tema oboiului de la nr. [149] (prima măsură). Cam așa va fi și în prima măsură a nr. [152], cu deosebirea că cvinta perfectă este acum micșorată. Exemplul acesta este semnificativ și pentru o

Scanned with OKEN Scanner

altă fațetă a leitmotivelor : suprapunerea unor leitmotive aparținînd aceluiași simbol — Sfinxul, celula *a* și *b* (ex. 117).

Ne reîntîlnim cu vechi cunoștințe din prologul operei și din tabloul întîi al actului II, atunci cînd Paznicul comunică drumețului răsplata oferită salvatorului cetății. În partida sa vocală reauzim leitmotivul Tebei și al Iocastei, alăturate. În țesătura simfonică le avem suprapuse : cornii — al Tebei, iar violele și violoncelele — al Iocastei (ex. 118).

Intenția lui Oedip de a-și încerca puterile aduce în partida vocală o alăturare secvențională pe cvartă (mărită și perfectă). Cuvintele „*Mă opresc cînd mi se oprește puterea*" (cu adînc sens filozofic) sudează leitintonațiile Tebei și Oedip (nr. [154], ultima măsură).

Atunci cînd compozitorul are o situație dramatică asemănătoare, readuce o anumită structură, intensificîndu-i tensiunea. Gîndul Paznicului că drumețul va trezi fiara, prilejuiește reluarea în orchestră a leitmotivului Sfinxului, sudîndu-i diferitele componente și alipindu-le prin secvențe. Hotărîrea lui Oedip de a trezi fiara coincide undeva cu situația de mai înainte. De la trezirea întîmplătoare, Oedip ajunge la actul conștient al înfruntării. Muzical, Enescu apelează la același leitmotiv și procedeu, dar îl dramatizează, îi sporește măreția prin succesiunea unui motiv cromatic suitor, amplificat prin mersul alternativ de cvinte și cvarte cromatice. De asemenea, suprapune același leitmotiv al Sfinxului care, la viole și clarinete, apoi la flaut, este mai degrabă o melodie ornamentală ; același leitmotiv energic este expus de tuba tenor, violoncele și contrabasuri, creîndu-se o polifonie a acelorași idiome muzicale. În acest chip se asigură redarea unei dispoziții ce se amplifică prin pluralitatea planurilor, realizîndu-se o creștere vizibilă a tensiunii, pregătind declanșarea unei acțiuni (ex. 119).

Fraze melodice vocale clădite pe principiul alăturării elementelor leitmotivice

Pretutindeni, Enescu operează cu turnuri melodice esențializate, cu pagini ce au la bază leitmotivele. Așa stau lucrurile cu chemarea Sfinxului de către Oedip, cu provocarea la duel și trezirea lui. Fraza este obținută prin alăturarea cîtorva perioade scurte, mai degrabă exclamații. La început, se pronunță numele Ekhidna, de două ori într-o frază melodică ce unește leitmotivul său și cel al lui Oedip. În versiune românească s-a apelat la cuvintele „*Te arată, tu Sfinxe* !" Urmează iarăși leitmotivul Sfinxului, modificat ritmic, mai marcat. A treia perioadă are un ictus dinamic, datorită unui contratimp ce aduce leitmotivul Oedip, melodizat prin arpegii, pe treptele principale ale lui *sol* major, dispuse simetric în jurul notei *do* diez. În sfîrșit, se încheie chemarea, cu replica incipientă, în oglindă, adică leitmotivul Oedip și, în încheiere, cel al Sfinxului, pe intervalele de la început, augmentate ritmic (ex. 120).

Schematic, leitmotivele sînt dispuse astfel : Sfinx-Oedip-Sfinx-Oedip-Oedip-Sfinx. De remarcat, că nu se intercalează în partida vocală nici o notă străină leitmotivelor, că repetările nu mențin aceeași formulă ritmică.

Întreaga atenție a ascultătorului este țintuită de compozitor asupra părții vocale, celelalte mijloace expresive nu fac altceva decît să i se subordoneze și s-o reliefeze. Ce altceva este pedala armonică în registrul înalt, unde opune

Scanned with OKEN Scanner

trei secunde alăturate : *la diez, si, do,* creînd o maximă tensiune. Cele două fraze asimetrice ale chemării sînt subliniate în orchestră prin celula *a* a leitmotivului Sfinxului (măsura a cincia), reluată în sens inversat după patru măsuri (*fa diez — mi*). Pentru generalizarea expresiei şi concentrarea sa asupra Sfinxului, trezit la luptă, se aduce în orchestră, sub formă de imitaţii în registre diferite, elementul *b* al leitmotivului, după care urmează un intermediu simfonic, marcînd însăşi mişcarea şerpuitoare a Sfinxului. Paznicul se înscrie pe această plasmă cu interjecţii, desprinse din leitmotive, sporind considerabil fiorul eminamente dramatic ce atinge culmile paroxismului. Orchestra cunoaşte fluxul unor convulsiuni în spasme ce frizează angoasa ; interacţiunea liniilor instrumentale, inversiunile şi dedublările tematice ale leitmotivelor Sfinxului şi Oedip provoacă ciocniri şi opoziţii cromatice vecine cu starea de supraexcitaţie. Singurul care nu cunoaşte frica este personajul Oedip, rămas imperturbabil şi parcă neimpresionat de mişcările domoale şi fioroase ale dihaniei.

Măiestria dramaturgică în asemenea momente este extraordinară, deoarece se merge pe reliefarea contrapunctică a stărilor psihice ale personajelor. Nu avem numai tensiunea trezirii Sfinxului, curajul lui Oedip, dar şi spaima Paznicului, neputincios, ce asistă la abisul creat între cei doi protagonişti. În asemenea pagini de o uimitoare prospeţime şi putere expresivă, Enescu recurge la cele mai inovatoare cuceriri, la proiectarea rectilinie a celulelor generatoare în curburi dramatice de alură expresionistă, înzestrate cu mirifice resorturi psihologice.

În asemenea momente, fuziunea leitmotivelor se poate vedea. Vom apela la un singur fragment melodic decupat din partida violelor. Leitmotivele sudate într-un singur arc sînt : teză — celula *a* din leitmotivul Sfinxului, antiteză — celula *a* în recurenţă, a leitmotivului lui Oedip, şi sinteză — leitmotivul disputei (ex. 121).

* * *

Într-una din cele mai inspirate pagini ale tragediei lirice, aria Sfinxului, îngemănarea leitmotivelor vizează sublinierea ideilor dramatice şi bărbăţia încleştării cu forţele ignoranţei, necunoscutului. Bogăţia melodică şi complexitatea primei fraze din aria Sfinxului a fost dezvăluită de însuşi George Enescu în convorbirile cu Bernard Gavoty. În celelalte părţi ale ariei, asemenea regrupări şi interferenţe sînt evidente. Ceea ce se cuvine remarcat de la început este că se aduce ca fundal leitmotivul victimei destinului, mai precis, perioada oscilatorie cu ambitus de cvintă. Într-o accepţiune mai largă, se poate vorbi despre o înrudire între leitmotivul duelului verbal şi cel al victimei. Ambele au acelaşi desen, se pleacă de la un punct, se ajunge la cvinta superioară, după care se face revenirea la punctul de pornire. Leitmotivul victimei se prezintă ca un element tematic cu atribuţii dramaturgice : intensifică expresivitatea prin drumul pe care-l parcurge, de la diatonism, prin cromatism, la un limbaj infracromatic, la sferturi de ton. Acesta este primul său aspect, în măsura a treia a ariei. Chiar în măsura următoare reîntîlnim aceeaşi secvenţă, urcată cu un semiton şi, enunţiativ, conflictul diatonic-cromatic, în disonanţa notelor *fa* şi *fa diez,* intonate simultan (ex. 122).

Scanned with OKEN Scanner

Sferturile de ton intervin în secţiunea a doua a ariei, cînd leitmotivul victoriei este preluat de solistă (ex. 123).

Faza ce se succede ne prezintă leitmotivul extins pe două măsuri, uşor variat, căpătînd un profil instrumental, ameninţător (ex. 124).

Va mai cunoaşte o variaţie în procesul de disoluţie şi dramatizare, prin eliziune şi diminuare, atît ca valori de durată, cît şi ca spaţialitate. Întregul leitmotiv al victimei va fi infuzat de sferturile de ton. Cu ajutorul lor, Enescu redă tăria incomensurabilă a destinului şi nimicnicia tuturor celorlalţi, inclusiv zeii : totul este la urma urmelor victimă şi la dispoziţia destinului (ex. 125).

Din aceeaşi sursă pornesc şi alte elemente ornamentale ce întreţesc muzica scenei (două măsuri înainte de nr. [163]). O ultimă variaţie o avem tot în voce, sprijinită pe factura agitată a orchestrei. Cantilena este înlocuită aici cu recitativul *parlando,* iar armonia este desprinsă din linia vocală (ex. 126).

Înaintea formulării întrebării cruciale, mai auzim o dată o secvenţă redusă a leitmotivului victimei destinului (nr. [164]). În acompaniamentul simfonic al ariei se readuc leitmotivele principale ale tabloului, sub înfăţişări nemaiîntîlnite. Exemplul 127 ne permite ca în decursul a două măsuri să constatăm metamorfozările leitmotivelor : al lui Oedip este melodizat, o gamă lidică de cinci sunete, secondată de leitmotivul Sfinxului. Iarăşi suprapunere de leitmotive ; prin intervertirea leitmotivului Oedip se obţine celula *b* a Sfinxului, ce se mai repetă o dată. Acelaşi motiv este şi în registrul grav (ex. 127).

Trebuie să recunoaştem că într-atît de organic se contopeşte un leitmotiv în altul, încît adeseori nu este prea uşoară delimitarea lor. Oricum, un lucru este cert. Toată muzica ariei Sfinxului este împăienjenită de intonaţiile leitmotivelor citate. Pentru edificarea cititorului, recurgem la numai şase măsuri, finalul părţii vocale a Sfinxului. Exceptînd două aluzii la leitmotivul Ekhidnei, totul se întrupează din leitmotivul Oedip, căci lui se adresează misterioasa întrebare. În cinci rînduri identificăm celula *a,* şi în patru, celula *b.* A treia oară este dispusă anterior celei iniţiale. Cuvintele „. . . *decît destinul*“, „*quasi parlé*“, cu care se încheie misterioasa întrebare, sudează intonaţiile leitmotivelor Oedip şi Sfinx (ex. 128).

*
* *

Şi în răspunsul lui Oedip, rostit energic şi fără ezitare, se constată o structură intonaţională complexă, prin fuzionarea leitmotivelor (ex. 129).

Prima exclamaţie, „*Omul*“, este clădită pe celula *a* a leitmotivului Oedip. Deci, o dată în plus este justificată semantica dată acestei intonaţii. A doua are la bază leitmotivul Tebei. După o dezvoltare lapidară, în care se remarcă iarăşi leitmotivul lui Oedip, atît în notele *mi — re diez — la,* cît şi în *re diez — do diez — sol diez,* se apelează la celula *b* a Sfinxului. Ca atare, ultimele două măsuri unesc, fie şi printr-o pauză de respiraţie, leitmotivele celor care se înfruntă. Este impresionantă voinţa hotărîtă a lui Oedip, victorioasă, la care, între altele, contribuie şi saltul de decimă, *re diez — fa,* cîntat „în plină voce“.

Scanned with OKEN Scanner

Extrem de interesant este și acompaniamentul bazat pe leitarmonia Oedip, respectiv notele *mi — re diez — la* ! Este una dintre cele mai pregnante pagini de afirmare a unei idei esențiale, reducînd componentele limbajului muzical la ceea ce are mai prețios, mai adecvat în sublinierea ei ! Melodia se contopește cu armonia. Totul se încheagă într-un conglomerat solidar și eficace.

Finalul scenei, pieirea Sfinxului, aduce în muzică grupări motivice concluzive. Însăși reacția sa la cele spuse de Oedip înmănunchiază creator (pentru a cîta oară ?) într-o frază ce greu își trădează apartenența, din pricina augmentărilor și reluărilor aceleiași note. Nici acum nu se repetă nimic, ci se prezintă noi variante, noi aspecte ale acelorași idiome tematice. Readucerea lor în valori ritmice mult lărgite față de modelele „clasice" le conferă prospețime. În același timp, celula „a" a leitmotivului Oedip este într-așa fel transformată, încît asperitățile sînt evitate. Ca atare, avem de-a face cu leitmotivul victoriei lui Oedip. Teza este susținută de situația dramatică : Sfinxul, în urma ghicirii enigmei, dezlegării întrebării, va pieri. Comasat cu acest leitmotiv, cel al Sfinxului poate fi înțeles începînd cu ultimele două note din leitmotivul victoriei, cît și sub forma *do — si — fa,* ceea ce ar însemna că s-a purces la intervertirea succesiunii notelor. În continuare, mersul cromatic descendent ne poartă gîndul spre destin (ex. 130).

În acompaniament, leitmotivul victimei primește o nouă oblică : victima nu este omul, ci însuși emisarul destinului. Mișcările ondulatorii secvenționale ale melismelor diatonice sînt raportate pe dimensiuni amplificate. Unduirile sînt eșalonate pe alternarea cromatică a unui grup ritmic de sextolete și de cvintolete.

Moartea Sfinxului, acea scenă copleșitor de dramatică, cu armonii de secundă, cu un accentuat debit cromatic, cu înălțimi și căderi sonore brusce, în zig-zag-uri, nu se realizează prin folosirea numai a leitmotivelor. Acestea ocupă un spațiu mai restrîns sau apar desfigurate, mutilate. În registrul acut, flautul intonează acest crîmpei melodic, ale cărei surse le avem în leitmotivul Sfinxului (ambele celule) și al lui Oedip (ex. 131).

Cele din urmă cuvinte ale Sfinxului, cu substrat prevestitor, readuc în mai mare măsură leitmotivele încrustate neostentativ pe o linie melodică suitoare, ce iradiază o complexă frescă sonoră, expresivă și încărcată cu disonanțe. Sînt imprimate aici leitmotivele Oedip (inversat), Sfinxului (ambele celule) și desenul leitmotivului paricidului, pentru ca linia vocală să se stingă ca o flacără expusă vîntului, dintr-o dată, în *glissando* ascendent, preluat, în continuare, de șuieratul fierăstrăului (ex. 132). Nu mergem mai departe, înainte de a fi scos la lumină un fragment melodic, expus de flautul alto (ex. 133). Melodia se circumscrie, aducînd intervale ce favorizează nașterea unor asociații filiale cu unele leitmotive. Prin caracterul său, ea imprimă scenei, în subsidiar, atitudinea Paznicului teban asistînd la spasmele morții Sfinxului. Intervalul de cvartă lidică, atenuată prin nota *si* de ornament, ne poate duce cu gîndul, atît la leitmotivul disputei, cît și la Oedip. În linie directă, probabil își trage seva din a doua temă a dansului păstorilor, actul I. Intervalul de octavă micșorată anticipează o intonație de bucurie ce va reveni insistent în partea vocală a Paznicului.

Scanned with OKEN Scanner

Dramaturgia leitmotivelor intră într-o fază nouă, în a doua parte a tabloului trei, cu care se încheie actul II : în acțiune compar alte sisteme. Din cele de pînă acum, numai leitmotivul numărul unu, al lui Oedip, se întinde pe întreaga suprafață a scenei. Este adevărat că și leitmotivul Sfinxului va reveni, îndeosebi atunci cînd se vestește izbăvirea cetății de cuplita Ekhidnă. Avem, așadar, același principiu formulat mai sus ; un leitmotiv ce a dominat muzica unor scene nu dispare brusc, ci treptat, pe măsură ce din conștiința promotorilor acțiunii dispare imaginea respectivă, fiind înlocuită de altele noi.

Leitmotivul Sfinxului, aflat la viori, îndeplinește o funcție inedită de semnal, avînd caracter activ, printr-un ritm hotărît, deși cu triolete, prelungit de o formulă ritmică specifică de chemare, la trompetă (ex. 134).

Și celula *a* din același leitmotiv o reîntîlnim în vocea Paznicului (măsura a cincea, nr. [170]). Cealaltă celulă, într-o formă directă, prin repetarea cvintei se lărgește și se amplifică, deși prin trioletul de pătrime se menține atmosfera de înseninare, sărbătorească ; o rostește Oedip ce meditează la cuvintele cu tendințe testamentare ale Sfinxului (ex. 135).

Același fragment se reptă la nr. [175], măsura cinci și șase, ceea ce dovedește că Oedip este frămîntat și întrucîtva nedumerit de cuvintele cu înțeles ascuns pronunțate de Sfinx. Inflexiunile sale vor răzbate în partida corală sub diferite aspecte, putînd fi ușor identificate. Modificat (în sensul evitării asperității), va răsuna în partida corului. Motivele sînt alăturate. Dacă al doilea ne oferă celula *b* inițială, primul este grefat pe aceeași celulă, cu deosebirea că saltul de septimă (*sol — fa*) este înlocuit cu o secundă mare (*sol — la*). În armonizare, Enescu recurge la structuri de cvarte și cvinte (ex. 136).

Înfățișări revelatoare nu mai întîlnim, deoarece Sfinxul nu mai este un personaj activ, ci persistă doar ca amintire și mai ales ca antiteză lui Oedip, devenit erou și răsplătit cu scaunul regesc și mîna reginei. Din această cauză, intonațiile atît de caracteristice acestui personaj capătă valențe inedite. Strigătul sau chemarea de bucurie a Paznicului pornește de la intervalul de cvintă, interval oarecum neutru, deși legat de Oedip. Se îmbogățește cu o formulă de triolet, compusă din intervale ce ne amintesc desigur de Oedip, deși, în egală măsură, sînt legate de disputa Sfinx-Oedip. Notele constitutive ale celulei *a* sînt îmbogățite melismatic cu note învecinate, într-o turnură melodică, cu cadența pe *sol* (ex. 137).

Bucuria nu este a Paznicului, ci a întregii Tebe ! Și leitmotivul cetății se melodizează, adică devine mai cantabil, primește o cadență mixolidică, ce poate fi asociată cu celula *b* a leitmotivului Oedip. De altfel, clădirea simultană a leitmotivului Tebei (aflat în partida vocală) pe cel al lui Oedip (în orchestră, registrul înalt) vorbește de la sine de înrudirea dintre ele (ex. 138).

Leitmotivele au ramificații în măsurile ce urmează, ele reprezintă o punte, o introducere la scena propriu-zisă a încoronării. Bunăoară, leitmotivul lui Oedip îl avem în partida unui teban (ultima frază). Repetarea terței mari poate fi asemuită cu al doilea element al leitmotivului Oedip, pe cînd

Scanned with OKEN Scanner

primul îl detectăm în formula cadențială. În fond, este vorba de o variantă în recurență a leitmotivului. Și în acest caz, Enescu creează o linie melodică de sine stătătoare, cu infinite inflexiuni. Motivul *a* se întîlnește în linia vocală sub forma unor valori lărgite. Suprapunerea celor două voci creează linii contrapunctice, cu același miez intonațional (ex. 139).

Leitmotivele sînt distribuite pe suprafețe delimitate. Astfel că, în anumite zone, se poate vorbi uneori despre dominarea temporară a unuia dintre leitmotive. În scena încoronării, nu este altul decît leitmotivul Tebei, care are supremația locală și, în consecință, se manifestă sub felurite mutații, secvențe. Lărgirea și permanenta sa variere o avem în însăși partea solistică a Paznicului, anunțînd vestea mare a salvării cetății. În măsura a patra a nr. [172], se conturează o variantă ce amintește de structura ritmică punctată pe timpul slab, deci sincopată, a răspunsului dat de Oedip la întrebarea Sfinxului. Noi variante avem la nr. [175], măsura întîi și a patra. Dacă în asemenea formule variaționale nu se petrece restructurarea intonațională a materialului muzical fundamental, în faza succesoare a scenei se produce melodizarea leitmotivului Tebei, aducerea sa într-un context armonic nemaiîntîlnit, bazat pe blocuri sonore compacte, sudate prin alăturări. Mersul în terțe paralele îi conferă mai multă generozitate și suplețe (ex. 140).

Din aluatul său se va naște urarea de slavă, prinos de cinstire și glorie lui Oedip — salvatorul cetății. Aici, leitmotivul Tebei joacă mai degrabă un rol auxiliar, în cea mai fericită alternativă, unul ornamental. Dar este cert că se aude într-o ipostază calitativ nouă (ex. 141).

O altă urare adresată lui Oedip, într-o avalanșă culminantă de elan, aduce, justificată de text, celula *b* a Sfinxului. Între notele melodice ale leitmotivului, *fa diez* și *si*, s-a interpus acordul *mi* major (ex. 142).

Asupra leitmotivului Oedip sîntem obligați de actiunea dramatică să revenim. Îl întîlnim sub o nouă înfățișare. în momentul în care Paznicul înștiințează cine este autorul victoriei : „*Este fiul lui Polyb, Oedip de la Corint.*“ (ex. 143).

Cînd se revine asupra prezenței lui Oedip cu cuvintele : „*Este el, Oedip de la Corint*“ (nr. [182]), muzica este mai apropiată de leitmotivul Sfinxului, deși exclamația poate fi privită ca o inversare și o răsturnare a leitmotivului Oedip. Nu numai că avem formula clasică a celulei *a* (ex. 143), dar se operează cu o lapidară dezvoltare, prin repetarea insistentă a intervalului de subiect : Oedip nu este în realitate fiul Corintului ! Oscilațiile de secundă mică, atribut derivat din celula *a*, se întîlnește și în secțiunea mediană a corului fecioarelor Tebei, deci în leitmotivul Corintului.

De notat că Enescu nu recurge la leitmotivul Corintului, sau la o formulă caracteristică a acestuia. Respectivele secunde au o configurație ambiguă. Dramaturgic, nefolosirea leitmotivului Corintului este întru totul justificată de subiect : Oedip nu este în realitate fiul Corintului ! Oscilațiile de secundă sînt preluate de corul tebanilor. Cu alte cuvinte, își însușesc teza „*Oedip de la Corint*“. Terminația frazei este *mi — re diez — si* și nu *mi — re diez — la*, cum ar fi fost celula *a* nemodificată.

Scanned with OKEN Scanner

În cursul dezvoltării acțiunii muzicale apar supraetajări leitmotivice

Partitura enesciană abundă în supraetajări și plieri de leitmotive, strecurate în cîte o măsură, în registre și combinații armonico-instrumentale, care se lasă adeseori greu de deslușit. Un exemplu îl avem în măsura a patra de la nr. [179], unde se interferează celule ale leitmotivelor Oedip și Sfinx. Dezvoltările motivice ale acestui tablou, cu persistente imitații, au în multe rînduri arabescuri cu derivații din celula *b* a leitmotivului Oedip. Cîteva exemple, fără comentarii, la nr. [180], (ex. 144).

Însăși expresia bucolică a bucuriei, de la nr. [181], prezentată în ex. 141, nu este altceva decît desenul invers al celulei în speță. Tot ea se intercalează într-o frază melodică de autentică emoționalitate, trădînd o ușoară stare elegiacă. (ex. 145).

Sub această formă, grupul de terță cu sens descendent premerge melodia fecioarelor tebane „*Evohé, evohé*", lirico-elegiacă, străbătută de o profundă tristețe. Unduirea melodică, cu pendulări neașteptate, cu secunda mărită și cu veșnice alternări de minor-major, nu poate fi privită în afara procesului evocator de cristalizare și modelare a celulelor leitmotivice generatoare. (ex. 146).

Prin ambianța sa elegiacă, „*Evohé*" favorizează asocierea cu corul fecioarelor din Corint „*Adonis pe purpură și aur culcat*", nr. [87]. Cît privește funcția sa dramatică, corul marchează trecerea spre sfera lirică a scenei, pregătește cadrul pentru readucerea leitmotivului Iocastei, într-o manieră unică, de către întregul aparat orchestral ; Iocasta strălucește în feminitatea sa, apare în scenă mîndră și voluptuoasă. Leitmotivul are aspectul unei melodii generoase, ce se arcuiește pe trei măsuri. Prima este enunțarea leitmotivului în *si* major, a doua, repetarea identică în *do diez*, a treia, o frază concluzivă. Interesant că în ultima optime a primelor două măsuri, armonia realizează între notele extreme cvarta mărită, atribut specific leitmotivului Iocastei, dar și leitmotivului Oedip (ex. 147).

Puternice contraste leitmotivice

Leitmotivul Iocastei a fost enunțat în germene cu cîteva măsuri mai înainte, prin intonații de secundă, cvartă și terță. În momente dramatice de vîrf, cînd încordarea se îndreaptă spre apogeu, compozitorul folosește metoda fuzionării unor leitmotive și motive, cu circuite limitate, în același șuvoi melodic. Leitmotivul Tebei, augmentat, și motivul „*Evohé*" vor fi reunite în aceeași frază, la nr. [188] — (măsura a doua și a patra). Le vom intercepta și în măsura a patra de la nr. [191], în ordine inversă, adică „*Evohé*" și Teba. Într-a cincea măsură din același flux se impune și leitmotivul Sfinxului. Toate acestea sînt grefate pe sfera expresivă a muzicii Iocastei. Împletirea leitmotivelor, a derivațiilor lor se face cu multă dăruire și măiestrie, pe măsură ce ne apropiem de momentul împreunării mîinilor lui Oedip și Iocastei. Numai că, muzical, se aude destul de clar leitmotivul Sfinxului intonat de corul copiilor, nr. [192], suprapus corului dublu. Semnificația dramaturgică este pe cît de genială, pe

Scanned with OKEN Scanner

atît de clară : prezența muzicală a Sfinxului este justificată nu numai de pieirea sa, ceea ce a dus la căsătoria cu Iocasta, dar și de prezicerea *„Viitoru-ți va spune dacă Sfinxul murind, plînge de-a sa înfrîngere sau rîde biruitor !"*.

Terța mică suitoare va servi drept pilon și exclamației *„Himeneu !"* (măsura a treia, nr. [192]). În măsura a doua a nr. [193], terța primește o turnură inversă, coborîtoare, senzualitatea incestuoasă se dramatizează brusc, lui Enescu parcă îi repudiază asemenea situații. De altfel, în partea corală intervin ornamente cu sferturi de ton, în timp ce în orchestră răsună leitmotivul lui Oedip și leitarmonia sa (ex. 148).

Glorificarea lui Oedip se precipită. După ivirea Iocastei și unirea sa cu Oedip, muzica nu mai are o desfășurare strălucitoare. Totul primește o alură intens dramatică. Tensiunea sporește. Leitmotivul Tebei se desfigurează, se învolburează. Mai degrabă apare ca o formulă de acompaniament, în cuprinsul căreia se strecoară prevestirile dramatice ale leitmotivului Laios. Cu alte cuvinte, unirea Iocastei cu Oedip întinează memoria lui Laios și, totodată, incestul se asociază cu cealaltă nelegiuire : paricidul (ex. 149).

Acordurile frînte ale orchestrei ce susțin ultimele urări de slavă aduse regelui Tebei sînt o nouă versiune extrem de dură și răscolitoare a ramificațiilor intonaționale ale lui Laios. Unele acorduri sînt alcătuite din notele constitutive ale acestui leitmotiv. (ex. 150).

Împreunarea incestuoasă a mîinilor mamei și fiului ei se face pe o muzică ce amintește strigătul fioros al groazei. Nimic luminos și exuberant. Totul se profilează în culori sumbre, în fraze cît se poate de lapidare. Enescu procedează la rarefierea substanței fluide muzicale, la disocierea ei în registrele extreme, interpunîndu-le vidul, prăpastia ce se deschide în fața monstruoasei căsătorii.

Cine, dacă nu leitmotivele trebuia să sublinieze oroarea fărădelegii, momentul scenic ? Astfel, asistăm la un dublu proces creator : se alătură intonații ale unor leitmotive diferite suprapunîndu-se. Flautul și clarinetul intonează o linie melodică instrumentală, provenită din plierea leitmotivelor Laios și Iocasta, iar contrafagotul intonează un desen descendent, o prăbușire în adîncuri, ce provine atît din leitmotivul destinului, cît și din al lui Oedip. Desigur, sînt imagini foarte îndepărtate de la original (ex. 151).

Fără îndoială, redarea dramatismului este genială ! Enescu operează cu contraste antagonice : slavă și incest. Încununarea lui Oedip, dar și prăbușirea sa. Se îmbină repulsia cu sărbătoarea !

Ceea ce urmează și încheie tabloul, deci întreg actul II, după ultimele strigăte de *„Glorie !"*, îndeplinește atribuțiile unei concluzii rapide și aduce asocieri cu leitmotivul lui Oedip (nr. [196]). Și în noua intervenție a instrumentelor de suflat din lemn se prefigurează idiomele muzicale ale lui Laios, Iocasta, Sfinxul și Oedip, dar ca ecouri atemporale, mocnind de revoltă, groază și sarcasm. Este o încheiere într-atît de furtunoasă, bruscă și lapidară, încît se creează impresia că Enescu a vrut să tragă mai degrabă cortina pe actul incestuos, care provoacă repulsie și dezgust. Cu aceasta s-au săvîrșit prezicerile oracolului. Oedip i-a căzut victimă, deși în conștiința sa a căutat prin tot ce i-a fost în putință să evite nenorocirile. Tot ceea ce va urma, se va face în sprijinul ispășirii fărădelegilor și ridicării conștiinței sale. Oedip va afla ade-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

văratul sens al faptelor sale, se va autopedepsi, se va purifica şi se va înălţa deasupra antecedentelor. În acest chip, va învinge ursita, va deveni omul iluminat, purificat, stimat de semenii săi.

Densitatea leitmotivelor actului III

Actul central al tragediei, actul III, unde Oedip află adevărul, unde se produce culminaţia, este cel mai dramatic act, prin întreaga structură muzicală. Leitmotivele vor fi împînzite peste tot, în proporţie mai mare decît pînă aici. Aproape nu există leitmotiv care să nu se audă măcar o singură dată. Leitmotivul lui Oedip şi aici va reveni cu insistenţă. Spre deosebire de muzica actelor precedente, în actul III se aude din ce în ce mai mult leitmotivul destinului, care nu avusese greutate pînă acum în definirea situaţiilor şi personajelor. Lucrurile se vor schimba. Chiar în primele măsuri apare sub forma cunoscută din preludiu, cu deosebirea că se aduce în *mi* minor, mai concret frazele *a* şi *b*, adică destinul şi nenorocirile ce le produce.

Participarea masivă a leitmotivului Oedip şi de data aceasta este nedezminţită. Îl identificăm în lamentaţia instrumentală ce precede corul jalnic al tebanilor, decimaţi de ciumă, şi apoi în însuşi refrenul corului. De la bun început, remarcăm o caracteristică generală pentru conduita sistemului leitmotivelor acestui act : împletirea cu alte leitmotive, fuzionarea elementelor intonaţionale, diferite ca provenienţă, într-o singură imagine, polivalentă.

Lamentaţia este rodul unirii a trei elemente tematice : Oedip, sub forma celulei *a* melodizată într-o cvintă descendentă, şi celula *b* (cu repetarea notei superioare) ; destinul, nenorocirea se interferează cu mersul coborîtor şi cu intervalul de secundă mărită ; leitmotivul jalei mulţimii, din finalul actului I, îl avem în geamătul primelor două pătrimi. Oedip apare însă mai pregnant şi sub formula leitacordului său, ceea ce este îndreptăţit prin aceea că gîndul poporului se îndreaptă spre el, Regele, salvatorul cetăţii de odinioară (ex. 152).

Celula *a* din leitmotivul Oedip apare, sub forma sa clasică, în acompaniamentul corului, nr. [200], ca armonie compactă, încărcată (ex. 153). Iar sub aspectul unui bas melodizat la harpă, se relevă în ultimele măsuri de la nr. [201].

Refrenul lamento-ului va răsuna în partea corală pe cuvintele „*Oedip ! Ascultă-ne plînsul şi geamătul nostru* !“ revenind în trei rînduri, din ce în ce mai impetuos şi implorător. Speranţa mulţimii este în Oedip ! Comparînd variantele, vom observa că arcul descendent se menţine. Amplificarea dramatismului este obţinută prin modificarea de fiecare dată a temei implorării, avînd terminaţiile pe notele *la bemol, sol* şi *la*, astfel că ambitusul este, în primele două cazuri, de cvartă mărită (*re — la bemol* şi *do diez — sol*), iar a treia oară, de cvinta perfectă (*mi - la*). Diferă metrul, respectiv 4, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$, şi $\frac{7}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$. De asemenea, începutul este schimbat. Cadenţele aduc ceva din stilul *parlando rubato*, atît de frecvent în bocetul românesc. Fiecărei silabe îi corespunde de regulă o anumită notă. (ex. 154 — a, b, c).

Leitmotivul nenorocirii se va împregna din ce în ce mai mult în discursul muzical. Leitmotivul acesta se ridică în registrul grav, ameninţător ca, bunăoară, la nr. [204] (măsura a treia şi a patra).

Impetuos și eroic, măreț și impunător, se conturează leitmotivul Oedip (celula *a*), în clipa în care implorarea mulțimii, din ce în ce mai poruncitoare, mai hotărîtă, se soldează cu apariția lui Oedip în mijlocul lor. Răsună punctat, cu profil suitor, prin ridicarea la octavă a cvintei și terței (ex. 155).

Identificarea lui Oedip cu jalea, cu plînsul supușilor săi, se realizează muzical prin preluarea de către el a refrenului citat, cu un acompaniament suplu și transparent, din care nu a fost omis leitmotivul jalei (ex. 156).

În măsura următoare, imploratia suferă o radicală dramatizare, prin melodizarea figurii din refren, ornamentarea notelor componente, divizarea ritmică în figuri neregulate prin triolet, sextolet și septolet, cu un mers șerpuitor, subliniind năpasta ce bîntuie în cetate și suferințele nesfîrșite. Momentul cunoaște, muzical, o structură arhitecturală ternară, respectiv, prima măsură, o frază antecedentă, măsura a doua și a treia, consecventă, a patra, concluzia — revenirea ideii sub forma inițială. Motivul din acompaniament se reia în alte trei măsuri, sub o formă simplificată, amintind mai direct de leitmotivul Oedip (ex. 157).

Victorios, stăpîn pe situație și semeț, astfel ni se înfățișează leitmotivul lui Oedip, aflat la suflătorii de alamă, dar totodată apare înduioșat și cutremurat de suferințe și rugăminți. Este un aspect nemaiîntîlnit și foarte clar. Grupul *b* va reveni în măsurile următoare sub forma a două secvențe pe *si* și *mi.* (ex. 158).

Cuvintele „*Scapă-ne, scapă-ne tu ochiul nostru scump*“ prilejuiesc o nouă înfățișare a leitmotivului, în unison, o melodie descendentă. (ex. 159).

Am decupat cîteva exemple, dar ele ar putea fi mult mai numeroase, deoarece leitmotivul Oedip, cu componentele sale structurale cunosc o adevărată virtuozitate în metamorfozare.

În scena cu Creon care aduce vestea de la oracol că molima nu va dispare pînă nu se află ucigașul lui Laios, se readuc, după multe pagini, leitmotivele Creon, Laios, păstor și Tiresias, care fuseseră enunțate în actul I (ultimul la nr. [57], măsura întîi și a doua, și nr. [59], măsura a treia).

Leitmotivul lui Creon se impune sub trei aspecte : a) eroic, b) aceeași formulă într-o nouă versiune ritmică, ce va susține agitația nerăbdătoare a corului, văzînd pe Creon că sosește și c) leitmotivul sublimat, redus la esență (ex. 23) (ex. 160 — a, b, c).

Emblemele lui Laios și Oedip sînt readuse într-o singură frază, atît în partea vocală, cît și în cea orchestrală (ex. 161).

Celula *b* va răbufni în strigătele corului „*Ce omor* ?“, sub formă de secvență (ultima măsură de la nr. [213]). Leitmotivele lui Laios și Oedip vor domina substanța muzicală de la nr. [214].

Am spus mai sus că distribuirea nomenclatorilor muzicali se face cu maximă economie și judiciozitate. Este drept însă că aducerea ambianței din tabloul Sfinxului, în *si* minor, cu armonii rarefiate și unduitoare, în momentul în care i se spune lui Oedip că un păstor a găsit cadavrul lui Laios, ni se pare insuficient fondată, deoarece uciderea nu are legătură directă cu Ekhidna. (măsura a treia și a patra de la nr. [215]). În schimb, leitmotivul paricidului este firesc adus aici, sub forma unei imitații cu rezolvare armonică (ex. 162).

Referirea la păstor este asociată muzical, fugitiv, prin leitmotivul acestuia și intonații ce amintesc de dansul păstoresc (nr. [216]). Fluxul muzical ne

Scanned with OKEN Scanner

hărăzește caracterizarea lui Tiresias, calmă, generoasă, blîndă, de trei ori, în doimi și note întregi, după care leitmotivul capătă o turnură mai dramatică, mai hotărîtă, prin diminuarea valorilor ritmice și prin dispersarea lor în registre contrastante (nr. [217]).

Iarăși muzica unei scene întregi (nr. [218] — [222]) se clădește pe leitmotivul personajului central și, în plus, cu unele aluzii sonore, derivate din leitmotivul destinului. Oricum, dominantă este imaginea lui Oedip, care rostește un nimicitor autoblestem, intensificat de reluările tematice ale mulțimii furioase și pornite împotriva necunoscutului făptaș. Este un al doilea blestem în operă. Mai întîi, sub obiectivul blestemului au fost zeii, acum, este el însuși ! Numai că forța dramatică este considerabil sporită.

În tabloul doi al actului II, tematismul blestemului era intrinsec legat de Oedip. Și aici, tematismul este plămădit din intonațiile sale, distilate și intercalate în discursul muzical, incomparabil mai dramatizate. Prin ce se manifestă leitmotivul Oedip în scena blestemului ? Prin intervalele sale caracteristice. Cvarta mărită o aflăm în măsura secundă, atît în voce, cît și în registrul grav al orchestrei (nr. [218]). Fraza se încheie cu o cadență specifică de terță mare. Trepidația ritmică este amplificată printr-o linie melodică, avînd aceleași valori de durată, precipitîndu-se spre sfîrșit în durate mai mici. Linia melodică ce va reveni obsedant, cu diferite modificări, include în sine și celulele leitmotivului în ordine inversă (ex. 163).

Leitarmonia Oedip, suprapuneri de cvartă, o auzim în repetate rînduri sub formă de acorduri paralele cromatice ascendente (măsura a șasea, nr. [218]). În măsura a patra, de la nr. [219], se eșalonează o succesiune treptată de sunete ce alcătuiesc o gamă ai cărei piloni sînt notele *do diez* și *sol*, iarăși „intervalul Oedip". Ca o formulă de pedală o avem în măsura a treia și a patra de la nr. [220]. Sub multiplele fațete, dintre cele mai subtile și greu depistabile, revin leitintonațiile Oedip, pînă și în ultimele măsuri, atît ale autorului blestemului, cît și în partida corului, pe cuvintele „*Blestem pe el ! Blestem ! Blestem* !", sub forma intervalului de terță : *do diez — mi* și *mi — sol*. Demonstrația noastră, oricît am extinde-o, nu ar suplini prin nimic audiția însăși, care conturează o frescă autentică de incriminare, de oprobiu și condamnare ireversibilă, desprinsă din ființa muzicală a lui Oedip.

Variațiunile leitmotivului Tiresias

Intrarea lui Tiresias prilejuiește reafirmarea leitmotivului ce domină nr. [223] — (a doua măsură) și [224] — scena lui Tiresias și Oedip (pînă cînd acesta îi cere adevărul). Leitmotivul are o linie suitoare. Prin readuceri de tipul secvențelor, se ridică întreaga factură, de la notele profunde, la cele ale registrului înalt, într-o ușoară culminație. Prin leitmotivul citat se stabilește o atmosferă de liniște, de reculegere conformă părerii despre profet. Dar, după blestem, seninătatea este lăsată în umbră. Undeva plutește nenorocirea. Acest nor încărcat, această dispoziție apăsătoare este creată printr-o formulă de acompaniament, ostinato, ce se profilează cu asiduitate în mers cromatic descendent, amintind astfel destinul, în sextolete, încheindu-se cu o turnură cu rezonanțe oedipiene. Deci, noi suprapuneri și regrupări leitmo-

tivice, *Grave sostenuto,* nr. [223]. Leitintonațiile eroului titular, regrupate, se aud și în partida sa vocală, cînd Oedip pronunță : „... *Tu știi pe cine căutăm*".

Atunci cînd situația o cere, Enescu nu ezită să intercaleze noi leitmotive. Astfel, imperativul „*Cine e el și scapă cetatea*" determină includerea în muzica axată pe leitmotivele Tiresias, destin și Oedip, a nomenclatorului Laios, ce sună atît în partea vocală a lui Oedip, cît și la tromboni (ultima măsură, nr. [224]). Ca și alte „idei fixe", leitmotivul lui Tiresias apare și la cor pe cuvintele „*Ce a spus*", de la intersecția nr. [225] — [226].

Prevestirea lui Tiresias „*Om sărman ! Azi te naști și tot azi vei muri*" se desfășoară pe un fundal orchestral cromatizat, în care identificăm leitmotivul lui Tiresias, atît în recurență, cît și în stare directă (ex. 164).

După refuzul Ghicitorului de a face lumină, plasat ironic pe leitmotivul Oedip „*Dezleag-o tu, ce-ai ucis Sfinxul*", ceea ce naște reacția mulțimii care cere ajutor, leitmotivul lui Tiresias apare într-o postură melodică și nu armonică (măsura a patra, nr. [228]). În ochii lui Oedip, Tiresias devine tot mai vinovat. Între ei se stîrnește o adevărată dispută. În fond, Tiresias este tot un reprezentant, un tălmăcitor al voinței divine, împotriva căruia Oedip își va îndrepta săgețile, interogîndu-l și acuzîndu-l într-un anumit sens, de ce nu a dezvăluit taina enigmei, el, orbul, care vede totul ?

Leitmotivul lui Tiresias cunoaște tot mai evidente transfigurări, într-un adevărat ciclu variațional. Hotărîrea lui de a nu spune nimic, de a pleca, furnizează un nou aspect, nr. [229], caracterizat prin acorduri de cvarte pe optimi, rezolvate într-o sincopă de pătrimi. Același procedeu, într-o nouă grupare ritmică, se reia imediat (ex. 165).

Oedip îl bănuiește de omor și, surexcitat de îndîrjirea bătrînului, îl acuză. Muzica devine tot mai insolită, precipitată și bogată în nuanțe din ce în ce mai dramatice. Metrul se schimbă frecvent, iar leitmotivele, deghizate într-așa fel încît nu se recunosc ușor, se suprapun. În partea vocală se impune terța ca interval central, pe cînd acompaniamentul se edifică pe leitmotivul lui Oedip. Concomitent, răzbat îndepărtate aluzii la paricid. Leitmotivul lui Tiresias este strecurat, fără echivoc, în țesătura muzicală (ex. 166).

Mai învolburat găsim leitmotivul la nr. [233], sub o formă eliptică de acompaniament, ce declanșează furia lui Oedip, auzind cuvintele lui Tiresias „*Pleacă din cetate și urmează porunca ce însuți ai dat*" (ex. 167).

Virulent, leitmotivul lui Laios se reliefează ca sinteză a disputei lor, încheind valul dramatic pe un fundal agitat, cromatic, trepidant (măsurile șapte pînă la zece, nr. [232]). Nu este mai puțin adevărat că în voce se deslușesc mereu leitintonații oedipiene. Tiresias devine compătimitor, abandonează tonul agresiv, ca atare, caracterizarea sa muzicală se modifică, devine mai cantabilă (la flaut) și aduce o cadență de terță mică, leitintonație specifică lui Oedip. Violele amplifică factura printr-o figură de acompaniament ce se va proiecta alături de leitmotiv pe un acord de nonă, făcîndu-se astfel, voluntar sau involuntar, aluzii la muzica wagneriană din *Tristan și Isolda* (nr. [234]), (ex. 168).

Putem confrunta în sensul cuvintelor de mai sus partea vocală a lui Oedip „*Bătrîn nemernic, moșneag mincinos...*" În finalul frazei, leitintonația lui Oedip *a* apare intervertită și răsturnată. Reauzim pentru scurt timp

muzica din tabloul Sfinxului, armoniile învăluitoare şi misterioase, de data aceasta în deplină concordanţă cu cerinţele situaţiei scenice. Oedip reprobează atitudinea nepăsătoare a lui Tiresias, din vremea cînd dihania cu chip de om devora trecătorii (nr. [235]).

În zugrăvirea mîniei lui Oedip, care nu poate smulge din gura ghicitorului cheia izbăvirii mulţimii de sinistra molimă, Enescu foloseşte şi figura de acompaniament ce revine insistent în cursul numerelor [236] — [238], cu excepţia cîtorva măsuri din [237]. Ea este desprinsă ca desen din leitintonaţia *b* a lui Oedip ; dramatizată prin repetare, făcîndu-te să gîndeşti la urgia sa în clipele cînd blestemă zeii. Fluctuaţiile cromatice, mersul discontinuu, cu salturi de intervale mărite, creează starea de clătinare, de dezechilibrare. Pe alocuri se discern şi elemente stilistice din leitcaracteristica Tiresias (ex. 169).

Bătrînul profet îşi pierde cumpătul. Îl avertizează pe Oedip să nu rîdă de cei orbi, „... *tu, ai cărui ochi pîn-la sfîrşitul zilei n-or să mai vadă ziua*". Muzical, în acest moment, se produce lovitura de teatru în conduita lui Tiresias. Semnalul îl dă leitmotivul destinului, mai precis al nenorocirii care se interpune şi în voce, arcuind o linie curbată şi declanşînd avalanşa adevărului ce aduce cu sine o recoltă bogată de leitmotive. Iată, aşadar, nenorocirea în noua sa ipostază, ameninţătoare, strangulantă (ex. 170).

Nemaiputînd suporta biciul cuvintelor lui Tiresias, Oedip îi ordonă să plece. În voce revine iarăşi leitmotivul Oedip, notat cu semne albe, mai degrabă strigat, decît cîntat. Ceea ce urmează, din toate punctele de vedere, este de-a dreptul genial ! Mai întîi că Tiresias repetă, pe un alt plan, profeţia făcută în actul I. Atunci a fost lapidar, acum mai explicit. Ordinul de mai sus al lui Oedip este precedat, în orchestră, de sunete adînci, un geamăt surd al orchestrei pe notele *fa diez — sol*, peste care cuvintele lui Tiresias sună ca un verdict, ca o sentinţă imuabilă. Vorbele sale aduc însă leitmotivul destinului, în forma sa iniţială, pentru prima dată într-o asemenea manieră. Nici urmă de melodie instrumentală. În schimb, se aude un recitativ dramatic, ancorat pe punctele de sprijin ale liniei melodice. Fagoturile şi violoncelele intonează un fragment liniar ce aminteşte de leitmotivul Oedip, răsturnat şi inversat, contopit şi sudat cu cel al Iocastei (ex. 171).

Reluarea şirului ideilor de către Tiresias se face pe leitmotivul victimei, întîlnit în preludiu şi în aria Sfinxului (ex. 159). În concluzia frazei, o formulă tipică, apropiată destinului, descendentă, ca în preludiu. Pe un fundal ostinat, bine ritmat, aceeaşi formulă va răbufni cu violenţă, după cîteva măsuri, în orchestră (nr. [242]). Leitmotivele lui Laios şi Iocastei intervin cu sublinieri, nr. [241], dînd posibilitatea ascultătorilor să identifice sensul adevărului.

Se apelează mereu la intervalul de terţă, la leitintonaţia *b* a lui Oedip. Orice fragment din partea vocală a lui Tiresias, din aceste clipe, uimeşte prin mulţimea turnurilor melodice ce au rezonanţe leitmotivice, dar şi un caracter extrem de încordat. Lipsa simetriei, a unităţii ritmice identice, aspectele sinusoidale ale desfăşurării melodiei, indicaţia *lamentoso*, cromatismele şi *glissando*-urile îi conferă un plus de tensiune.

În orchestră, la nr. [241], auzim leitmotivul Iocastei, iar în voce găsim referiri intonaţionale la Oedip, Iocasta, Laios. Începînd cu a doua măsură de

Scanned with OKEN Scanner

la nr. [242], leitmotivul Iocastei este preluat de voce, ca apoi să fie și dublat în orchestră, unde, o măsură mai tîrziu, se aude la corni leitmotivul lui Laios. Ultimele fraze ale lui Tiresias se brodează pe leitmotivul Oedip, oarecum desfigurat, înceţoşat (ex. 172).

Că Tiresias are dreptate, ne-o spune compartimentul simfonic ce încadrează scena într-un postludiu de o impresionantă vigoare și vînă dramatică. Totul, în ceea ce privește intonația, este clădit pe o conjuncție a leitmotivului Tiresias și Oedip (celula *b*), distribuit nu numai armonic, ci și contrapunctic, în diferite registre. Într-un anumit fel, se realizează o sinteză a tot ceea ce fusese pînă acum în acest act (ex. 173).

Corul, surprins și uimit de întorsătura evenimentelor, se consultă nedumerit cu sine însuși, avînd o figură melodică ce pornește de la paricid (ex. 174).

Noi înfățișări ale vechilor embleme muzicale

Nefiind adeptul acțiunii statice, Enescu purcede la trecerea nemijlocită spre o nouă scenă, printr-o simplă enunțare a unui leitmotiv. De data aceasta, imediat după terminarea corului, orchestra, readucînd leitmotivul lui Creon, ne îndreaptă atenția înspre Oedip, care-l bănuiește de uzurpare ; vrînd să-i ia tronul, bănuiește că a complotat cu Tiresias, în scena anterioară. Conflictul dintre ei se desfășoară pe leitmotivul Tebei, adică al tronului, al domniei, plasat ca suport al controversei sub diferite valori ritmice (nr. [246] — [247]). Enescu prezintă cele două idiome muzicale într-o singură respirație (ex. 175).

În ultima măsură de la nr. [247], întreaga derulare muzicală se încheie brusc cu o suprapunere a leitmotivelor : Oedip, Teba, Creon. Felul în care se frînge cel al lui Oedip, aidoma valurilor năpraznice, lovite de stînci, ne aduce aminte de încheierea pe aceeași idiomă de la ex. 155. Acolo, pendularea se făcea pe intervertirea intervalelor caracteristice, aici, pe celula *b*, adusă într-o formă apropiată de leitmotivul lui Creon, după care urmează o nouă fază dramaturgică, prin intervenția Iocastei.

*
* *

Îngrijorată de neînțelegerea dintre soț și frate, Iocasta încearcă să aplaneze conflictul. Intervenția sa aduce un contrast în substanța muzicală, vocea apare seducătoare, *dolce cantabile*. Dar în sufletul ei nu este liniște. O trădează desenul nervos al leitmotivului său, expus de violine solo (ex. 176).

Întreaga scenă cu Iocasta este dominată de leitmotivul ei, a cărui dezlănțuire, suavitate și voluptate nu încetează, deși nu mai găsim nici urmă de somptuozitate și luminozitate, ca în scena încoronării. Relatîndu-i-se cauza certei, se apelează iarăși la emblema Tebei (măsura a cincea, nr. [248], în orchestră, și a cincea, nr. [249], în partida vocală). Iocasta este autoritară. Leitmotivul său capătă suplețe, dar și gingășie (măsura a treia, nr. [249]).

Cîte nuanțe, cîtă subtilitate psihologică în prezentarea Iocastei ca mediator în conflictul Oedip-Creon. Știe să dobîndească ce dorește prin tonul pe care-l folosește, adresîndu-se soțului sau fratelui. Leitmotivul ei răzbate atît

Scanned with OKEN Scanner

în voce, cît şi în orchestră, într-un iureş ce îi permite să dispună de tot ce-i stă în cale (ex. 177).

Factura încărcată de expresie dramatică provine prin figuraţiile rectilinii în voci divergente, în ornamentele ce cromatizează şi încearcă să pulverizeze linia melodică a cărei limpezime, paradoxal, este, dimpotrivă, asigurată.

Complet metamorfozat este leitmotivul atunci cînd Iocasta urmăreşte cu înfrigurare cum Creon, îndreptîndu-se ameninţător spre Oedip, dă ascultare poruncii sale. Caracterul instrumental, ornamental, cu inflexiuni ritmice, complexe, îi conferă un substrat încordat (nr. [251]). Altfel apare în scena cu Oedip. Respiră intimitate, afecţiune, tragism. Interesantă este trecerea de la starea precedentă, printr-o modulaţie spre centrul *sol,* amintind procedee îndepărtate ale operei romantice (ex. 178).

Leitmotivele se înlănţuie în moduri noi, cooptînd şi alte idiome muzicale : a lui Laios şi Tiresias, aşa cum i-au rămas întipărite lui Oedip în clipa cînd părăsea scena după prorocirea funestă (măsura a cincea, nr. [252]).

Iocasta nu crede în proroci. Amintindu-şi prezicerile făcute cîndva la naşterea copilului său, care nu s-au adeverit, compozitorul foloseşte ceea ce noi am numit leitmotivul amintirii, adus de oboi şi trompetă (nr. [253]), pe un fundal de pedală de duodecimolete, ceea ce creează un sentiment trepidant. Tema se leagă de leitmotivul lui Laios ; Iocasta îi spune lui Oedip că acesta a murit ucis de nişte hoţi şi nu de fiul său... Ca o cădere ameţitoare se dezlănţuie un fragment ce transpiră intonaţiile lui Oedip, atunci cînd Iocasta vorbeşte că Laios a fost ucis la răscrucea a trei drumuri. Cu alte cuvinte, acest detaliu, realizat pe plan muzical prin apelarea la o temă furtunoasă, năvalnică, cu octave ce se rostogolesc impetuos, cu intervale clădite pe intonaţiile Oedip, paricidul şi pe ilustrarea muzicală a furtunii ce a însoţit sinistra faptă, infiltrează, în sufletul aceluia ce caută ucigaşul crezut în afară, amintirea crimei comise cu ani în urmă. Pentru a-i imprima relief şi forţă, Enescu apelează la mersul în octavă, încheind, cu alunecarea de secundă, acel pasaj ce ne aminteşte durerea (ex. 179).

„*Ce fior de teamă mi-ai strecurat în suflet*", ni-l dezvăluie pe Oedip măcinat de sumbre gînduri. Nu mai este regele semeţ, ci un om chinuit de aflarea adevărului. Fiorul de teamă este răstălmăcit de muzică, ce afirmă leitmotivul paricidului (nr. [254], măsura a doua). Leitmotivul lui Laios nu mai este circumscris în cadrele unei septime mărite, ci este omologat enarmonic, ceea ce se traduce printr-o tensiune obţinută cu ajutorul arcuirii unei linii melodice, ce pendulează în jurul unei octave micşorate. Va fi reluat de clarinet-bas, corn şi tuba-tenor, în formă exactă, ca o ramificaţie ce se leagă de leitmotivul Iocastei. Sub o formă variată, îl auzim în răspunsul dat lui Phorbas (ex. 95).

Ca şi în alte faze dramaturgice similare, în aceste scene de maximă desfăşurare şi precipitare a informaţiilor care eşafodează acţiunea, sistemul leitmotivelor este peste tot prezent, impulsionînd mersul lucrurilor, comentîndu-le şi înălţîndu-le în conştiinţa spectatorilor. Să luăm, bunăoară, leitmotivul păstorilor. Se aude sub forma motivului de fluier (nr. [255]), iar din măsura secundă, sub cea a dorului, lărgit printr-o repetare rectotono, ce-i extinde cadrele şi-i schimbă caracterul : este duios, trist ; păstorul nu

Scanned with OKEN Scanner

este dispus să facă mărturisiri, deşi deţine secretul, fapt cert prin izbucnirea leitmotivului paricidului la violoncele în *pizzicato* (ex. 180).

Observăm că leitmotivul apare ca o melodie arcuită pe un fond *tremolando*, ce-şi destăinuieşte obîrşia pînă în a doua parte a sa, în mersul de secunde mici şi mari. Leitmotivul va suferi mai departe transformări, în sensul că secundele mari vor ceda terenul celor mici. Nu este lipsită de sens comparaţia cu o derivaţie a aceluiaşi leitmotiv semnalată deja la ex. 76—77.

O nouă înfrăţire leitmotivică o discernem la nr. [256]. Interesantă ni se pare asocierea Tebei, Iocastei şi Sfinxului, într-o singură frază, în momentul în care Oedip află că omorîrea lui Laios s-a petrecut în vremea în care salvase cetatea (ex. 181).

Sfinxul revine în orchestră cînd Oedip începe să înţeleagă, să-şi reamintească prezicerea Ekhidnei. Dar începe să priceapă şi Iocasta. Într-o factură cu totul inedită, se proiectează caracterizarea sa muzicală. Pe un tremolo încărcat, melodia decurge în intervale paralele de cvartă şi terţă. Pe fundalul lor, Oedip dă semne de disperare. În aceeaşi factură se aduce şi leitmotivul lui Laios (ex. 182).

Leitmotivele abundă în partitură. Îşi face din nou apariţia cel al lui Oedip. Determinat de noul stadiu al dezvăluirii evenimentelor, Oedip însuşi se identifică cu chipul descris al tatălui său ; totodată şi Iocasta vede în el pe făptaşul căutat. Cele două leitmotive fuzionează în măsurile trei şi patru ale nr. [258] (ex. 183).

Apar sub forma unor complexe secvenţionale de terţă şi acorduri frînte, îndeosebi în mers descendent şi ascendent, realizînd un *crescendo* ce va coincide cu o nouă culminaţie importantă (nr. [259]).

Iocasta este zdrobită. Durerea ei nemărginită se rezumă la pronunţarea numelui Oedip, prin intonarea unei secunde mici în sens suitor şi revenirea la nota de pornire (*sol-sol diez-sol*). După care, cere explicaţii care însă nu se produc. Prin intrarea lui Phorbas în scenă, se aduce un oarecare intermediu care, în cele din urmă, se dovedeşte a fi perfect integrat în procesul dialectic al cunoaşterii adevărului, aducînd ca element nou un aspect fundamental : Oedip nu este fiul Meropei şi al lui Polybos.

Leitmotivul lui Oedip inversat şi melodizat serveşte drept suport lui Phorbas pentru a-i spune că „*Meropa-i tot frumoasă*“ (nr. [267]). Acelaşi leitmotiv sudat cu cel al lui Laios se desfăşoară în partida lui Oedip, vorbind iarăşi despre relatările oracolului, narate cîndva şi Meropei (ex. 95). Tot leitmotivul lui Laios, în valori de treizecidoimi şi şaisprezecimi, se impune ca un strigăt de spaimă, după ce Phorbas i-a spus că regii Corintului nu-s părinţii săi. Reacţia lui Oedip este promptă : leitmotivul este intervertit, iar intervalele sînt secunda mărită şi sexta mare. Între notele extreme se creează o cvintă micşorată (nr. [271], prima măsură).

Paginile muzicale cuprinse între numerele [271] şi [275], inclusiv, sînt suprasolicitate de embleme muzicale. Phorbas povesteşte cum dintr-un copil găsit, Oedip a ajuns copil de rege, iar Iocasta îl imploră să nu mai scormonească trecutul. Discursul muzical se desfăşoară pe etaje compartimentate. În registrul grav, după o arcuire a leitmotivului paricidului se leagă, nemijlocit, cel al destinului, sub forma sa din preludiu, în aceeaşi tonalitate (*sol*), cu minime modificări.

Scanned with OKEN Scanner

Expresia muzicală, în momentele anterioare culminației, este suprasolicitată de leitmotive

Destinul triumfă. Balanța luptei dintre el și om înclină în favoarea sa. Nu întîmplător, leitintonațiile lui Oedip sînt aproape absente. Oricum, nu mai întîlnim acest leitmotiv într-o formă „clasică". Destinul domină netulburat scena, prevestirile sale nu numai că s-au îndeplinit, dar vor fi cunoscute și de Oedip (ex. 184).

În registrele înalte se conturează un fundal ostinato, armonic, în triolete de pătrime, ce în ultimă instanță își află premisele în aceleași leitintonații oedipiene. Un alt strat îl auzim în partida vocală ce se înrudește cu aceleași filoane ale lui Oedip. De la nr. [272] se afirmă un alt strat, o altă voce, cu turnuri leitmotivice exclusive, la fel ca vocea gravă. Sînt aduse, simultan, leitmotivele disputei, Oedip (în doimi) și destinul, în formele sale specifice (ex. 185).

În continuarea leitmotivului disputei, flautele intonează leitmotivul de fluier al păstorului. Se repetă, modificat, suprapunerile leitmotivelor anterioare. Numai că de data aceasta, la oboi și clarinet, auzim idioma lui Oedip, în recurență, iar a destinului la octava superioară. Acesta, înaintea implorării Iocastei „. . . *O, lasă, Oedip, te rog nu întreba*", fuzionează cu leitmotivul victimei și vorbește de la sine despre gîndurile ce-o stăpînesc. Pe ultimele cuvinte citate debutează leitmotivul Sfinxului, suprapus aceleiași facturi încărcate cu disonanțe și linii paralele. Sfinxul va reveni cu ambele sale leitcaracterizări și chiar cu sfidarea ce i-a făcut-o lui Oedip. Oarecum, enigmatica sa prevestire înaintea dispariției îl obsedează pe eroul nostru (ex. 186).

Registrele sînt rarefiate și net individualizate. Dacă în bas avem un acord de septimă micșorată, în registrul opus apare formula armonică ostinată, în triole, în contratimp, ce înăsprește expresia ; flautele, clarinetul (în *mi bemol*) și viorile cu leitmotivul lui Oedip inversat și al Sfinxului. Oedip o înfruntă pe Iocasta, folosind intonațiile sale intervertite.

Noi metamorfozări cunoaște leitmotivul Iocastei. După strigătul ei de groază, cu accente de disperare, orchestra, prin viori și viole, creionează o linie în zig-zag, în șaisprezecimi, și din cînd în cînd în optimi. Prin repetări de note se aduce leitmotivul transfigurat ce se pierde în acorduri paralele ce trec la suflătorii de lemn și pian, pe cînd instrumentele cu coarde aduc cadența ce va genera leitmotivul Antigonei, în valori lărgite, pătrimi, subliniind parcă deznodămîntul tragic (ex. 187).

Mai departe, orchestra susține comentariul corului „*Vedeți, pleacă și nu a spus nimic !*", preluînd leitmotivul Iocastei, în linii lărgite, ca apoi să-l reauzim învăluit într-o atmosferă de nemărginită tristețe (ex. 188).

Așa cum se va vedea în continuare, leitmotivul Iocastei va mai reveni în cursul acestui act. De pe acum, putem afirma că el cunoaște cele mai radicale variante în actul III, fiind, în acest sens, unul dintre cele mai bogate în potențiale de travaliu tematic. Fără a greși, acest leitmotiv cunoaște una dintre cele mai ample game afective din toate leitmotivele operei : de la senzualitate, la disperare, de la strălucire, la tragism.

Peste tot domină, în continuare, leitmotivul Oedip. Îl aflăm sub forma deghizată a unor acorduri dispersate în spațiu (ex. 189).

Scanned with OKEN Scanner

Îl identificăm în formula ostinato, peste care se aştern acorduri, ce uneori aduc leitarmonia Oedip (ex. 190).

Indicăm încă un aspect, întîlnit în spiritul celor spuse mai sus : leitmotivul Oedip este formulă ostinato în bas şi, totodată, o armonie ce se rezolvă pe semiton, adică pe notele *sol-fa diez,* care ne îndreaptă şi spre destin (ex. 191).

Un fapt ce se cuvine relevat este acela că în momentele de maximă forţă dramatică, partea orchestrală se diluează, devine transparentă, neîncărcată, pentru a scoate în relief celălalt factor antinom, vocea, mesagera textului ce trebuie înţeles pe deplin. Tocmai de aceea în partea soliştilor se interpun formule intervalice decupate şi intens modificate ale leitmotivelor. Adeseori, un motiv caracteristic îl regăsim în partida interlocutorului respectivului personaj. De pildă, cuvintele *„Un bici! şi fiere"* ale lui Oedip se unduiesc pe intervalul de secundă mică şi apoi de sfert de ton, ce le întîlnim la păstor (măsura a doua, nr. [281]) (ex. 192).

Remarcăm în orchestră armonii de secunde şi septime, iar spaima nefericitului martor se redă magistral prin *glissando* la trombon, încheiat cu leitmotivul precipitat al lui Oedip, oprit la octavă, melodic, pe leitarmonia sa. De asemenea subtilităţi şi rezolvării geniale orchestrale, melodice, armonice şi ritmice, partitura abundă.

O nouă fizionomie a leitmotivului Oedip (cvintolet cromatizat), împletită cu cea a părinţilor săi, o auzim în clipele în care păstorul spune că pruncul primit i-a fost încredinţat să-l arunce în Kitheron, deoarece i se prezisese că va fi asasinul tatălui său şi soţul mamei sale . . . (ex. 193).

Pînă în cele din urmă va persista formula pe cvintolet, căreia i se suprapune în mers contrar o gamă cromatică cu polii situaţi la intervalul de cvartă micşorată descendentă, *fa-do diez* (măsura a treia, nr. [283]).

Procesul dezvăluirii adevărului, prin reconsiderarea faptelor, cu ajutorul martorilor oculari, înaintează ferm, fără nici o urmă de divagaţii. Oedip, ţintuit de perspectiva identificării cu făptaşul, curios să afle grabnic firul real al vieţii sale, nu observă nimic în jur, nu dă atenţie reacţiei Iocastei şi retragerii sale fatale în palat. Interogatoriul Păstorului se apropie de sfîrşit. După ce fusese intimidat, el mărturiseşte : *„. . . A fost născut în palatul lui Laios . . .* " În tot acest timp, leitmotivul lui Laios răsună augmentat, ca o obsesie tiranică, atît intervertit, cît şi în formă „clasică", pe un fundal aspru de secundă mică. Deasupra, avem o figură melodică crispată, şovăielnică, desprinsă din idioma Iocastei, dar şi a lui Laios. Acesta este fundalul simfonic ce susţine chestionarul cu răspunsurile asemănătoare loviturilor de sabie (ex. 194).

Muzica la nr. [285] este impregnată de straturile semnalate. Prefigurarea paricidului se face într-o formă tripartită. Adică, începe intervertit, *sol-fa diez-mi bemol,* continuă în două rînduri sub „clasica" formulă, *sol-mi bemol-fa diez* şi se încheie prin reluarea ordinei intervertite *sol-fa diez-mi bemol.* Faptul că Enescu afirmă acest leitmotiv cu valori de note largi (doime-pătrime-optime), într-o ţesătură transparentă, în timp ce în preludiu abia se distinge din cauza fragmentării aglomerate, demonstrează utilizarea sa ingenioasă şi sublinierea pe cale muzicală a unei logici interioare, a unei idei ca factor dramaturgic. De aici decurge o concluzie inerentă, aceea

Scanned with OKEN Scanner

că Enescu concepe dramaturgia, cel puţin pe două planuri şi anume : al textului poetic şi al dezvăluirii muzicale. Între ele se stabilesc raporturi de interferenţă, dar fiecare are o anumită pondere faţă de celălalt, o anumită valoare în sine. În compartimentul simfonic, leitmotivele deţin primatul, ele reprezintă personajele şi ideile, deci evoluţia şi transformarea lor au o importanţă considerabilă. De felul în care se manifestă, depinde sensul şi însăşi esenţa artistică a tragediei lirice.

Ultima licărire de speranţă, că totuşi nu este el cel căutat, i se risipeşte o dată cu rostirea cuvintelor „*Spuneau că e ... fiu ... al lui Laios ...*" Pe un fundal armonic, alcătuit dintr-un nou acord (*fa diez-la bemol-do-mi bemol-sol*) şi un acord de *re* minor, se înalţă geamătul lui Oedip : „*Ah, acum văd, acum văd*". Intonaţional, este leitmotivul lui Oedip : sfert de ton şi terţă minoră. Celulele sînt despărţite de jocul de secundă mărită, provenită din leitmotivul lui Laios. Enescu apelează la „sprechgesang", frazele sînt întretăiate, suspinate, declamate (ex. 195).

Pe acelaşi substrat bitonal, la distanţă de triton (*re-la bemol*), se proiectează un desen melodic grotesc, virulent : hotărîrea lui Oedip de a-şi pedepsi faptele nelegiuite. Nu este greu să întrezărim celulele paricidului ce se impregnează cu atmosfera febrilă, finalizată în acorduri stacate de secunde : *mi* minor şi *re diez* major, respectiv *fa* minor şi *mi* minor (ex. 196).

Şi ultimele cuvinte ale lui Oedip înaintea cecitizării se întrupează tot din acelaşi leitmotiv, cu celulele inversate şi întregite prin note ajutătoare (ex. 197).

Reacţia corului este promptă şi intensificatoare pentru trăirile sferei tragice. În orchestră, după leitmotivul Oedip, se aud salturi de terţe, în triole, interferate cu intervale cromatice, secunde mărite, secunde mici ca pedale, octave. Undeva, ne aminteşte de muzica ce încheie scena cu Tiresias şi chiar mai departe, muzica ce subliniază hotărîrea lui Oedip de a părăsi Corintul. Peste această pulsaţie trepidantă şi încărcată de tensiune se aşterne neliniştea mulţimii ce amplifică dramatismul, datorită unisonurilor cromatice ascendente ce ne îndreaptă gîndul spre cîntarea corală străveche, bogată în inflexiuni psalmodice (nr. [288]—[289]).

În culminaţia tragediei lirice, Enescu readuce sub o formă aproape desfigurantă leitmotivele Iocastei şi Oedip, prin note ornamentale, salturi, valori diminuate, după care, într-o înfăţişare aproape neschimbată, răsună oarecum apoteotic, triumfătoare, nenorocirea destinului. Leitmotivul Iocastei este justificat de vestirea sinuciderii reginei, iar cel al lui Oedip precede urletul (indicat şi în cuvinte de compozitor) de durere al ostracizării (ex. 198).

În tutti-ul orchestral, în *fff*, ce precede în două rînduri cuvintele lui Oedip : „*Deschideţi poarta*", se obţine o stare sublimă, mirifică prin puterea sa tragică, omnipotentă ca valenţe expresive, bazată pe dislocarea în spaţiu a sunetelor ce alcătuiesc leitmotivul Oedip, respectiv leitarmonia lui (ex. 199).

Armonia respectivă se schimbă brusc printr-un poliacord : *fa* minor, *si* minor şi *la bemol* minor, peste care se rostogolesc ţipetele, gemetele teribilei încremeniri şi groaze la vederea sîngelui ce curge şiroaie pe obrajii imaculaţi ai lui Oedip. În orchestră se proiectează simultan interacţiunea leitmotivului paricidului, incestului şi, îndeosebi, cel al Regelui (ex. 200).

Scanned with OKEN Scanner

În faza dramaturgică secventă, a dezvinovățirii lui Oedip, a afirmării nevinovăției, deoarece conștiința nu i-a călăuzit faptele, sistemul leitmotivic se manifestă cu aceeași recrudescență, fie sub forma leitarmoniei, fie sub cea a temelor călăuzitoare. Și acum, orice referire imagistică este însoțită de emblema respectivă, deși atmosfera se înfățișează cu totul schimbată. Pe Iocasta o reîntîlnim în muzica spațială ce susține vorbirea întretăiată, trădînd durerea fizică și mai ales sufletească, sub aspectul unui motiv fulgerător, înrudit întrucîtva cu cele de la ex. 81 (ex. 201).

După aceasta, imediat, se afirmă pentru prima oară leitmotivul Antigonei (ex. 22), ca o admirabilă melopee cu nuanțe triste și resemnate, cu sonorități de plînset și jeluire, conferite de saxofon. În voce se pot intercepta leitintonațiile lui Oedip. Ceea ce apare inedit în melopeea Antigonei, este faptul că se asociază cu leitmotivele nenorocirii, al lui Oedip, al Iocastei, al Sfinxului, al Tebei, într-o linie continuă, întreruptă de scurte respirații. *Parlando rubato* din voce este eșafodat pe acordurile scurte ale orchestrei, de preferință cvinte, în unele momente paralele. Iată cum arată linia instrumentală încropind în esența sa atîtea filoane eterogene. Enescu le ordonează și le unifică într-o logică de fier, corespunzătoare acțiunii, prin formule cadențiale proprii leitmotivului Antigonei. În felul său, avem o monodie de tipul aceleia din *Preludiul la unison* (ex. 202).

Enescu valorifică din plin posibilitatea oferită genului liric de tratare simfonică și opune diferitele idei muzicale, atît în succesiunea temporală, cît și în suprapunerile simultane. În acest scop, se apelează la împletirea unor linii contrapunctice, ca și la împletirea unor variate formule ritmice, timbruri orchestrale și sonorități armonice. Concomitent, se poate reda în muzică natura și trăirile mai multor personaje, dar și diferitele stări afective prin care trece un anumit erou.

Al doilea val al durerii și explicării faptelor lui Oedip (nr. [296]) marchează o dozare ingenioasă a leitmotivelor. Se înlănțuiesc într-o ambianță orchestrală densă, acidă, elemente tematice caracteristice (în ordinea apariției), pentru destin, Laios, Tiresias, Oedip, Iocasta (nr. [297]), nenorocirea, Laios și iarăși Iocasta (nr. [298]). Ultimele trei au aceeași factură ca în preludiu (nr. [4]—[5]). Încheierea se produce pe leitmotivul Oedip ce sună impunător în orchestră și apoi în voce, consolator și deprimant, deși, prin autoanaliza făcută, se produce o schimbare în sufletul eroului. Treptat, el ajunge la înțelegerea nevinovăției sale. Se întremează în conștiința sa credința că n-a vrut niciodată să cadă victima ursitei. Deși Oedip spune: *„Acest om al rușinii, ca Erebul de negru, cadă pentru voi și pentru el în noaptea cea de veci!"*, în muzică se produce o radicală transformare. Elementul dramatic al leitmotivului Oedip (partea orchestrală) se modifică în ceea ce am numit leitmotivul victoriei lui Oedip, prezent în voce, cantabil și vorbit, pe acorduri statice, menite să pună în relief sensul cuvintelor (ex. 203).

Talentul melodic enescian nu se dezminte nici în tratarea leitmotivului Antigonei, în scena cu Oedip, cînd aceasta își manifestă sentimentul de dragoste față de tatăl său. Atît în dialogul dintre ei, în care Oedip este impresionat de constanța afecțiunii Antigonei, cît și în arioso-ul lui, în care îi

Scanned with OKEN Scanner

arată tabloul sumbru al poziției copiilor „*Ah, voi! Ce viață veți avea?*", Enescu recurge la tehnica variațiunilor. Leitmotivul Antigonei se infiltrează în travaliul simfonic sub forma unei melodii scurte, expusă de unul sau două instrumente de suflat din lemn, de preferință oboiul. Infiltrarea se produce și în arie, deși aceasta are o temă a sa proprie, ce se anunță în însăși partida vocală a lui Oedip (nr. [301]) *Andante malinconico, ma senza lentezza.* Dacă primele note ale leitmotivului, în decursul celor șapte variațiuni, sînt întotdeauna schimbate, formula cadențială ce se aseamănă cu aceeași formulă a leitmotivului Iocastei este ceva mai constantă. Se menține însă caracterul instrumental, cu intervale largi, cu note de pasaj și broderii. Pentru a se obține o viziune comparativă a variațiunilor, le alăturăm, fără acompaniament, deși acesta joacă un rol ce nu poate fi desconsiderat în realizarea elementului dramatic. Totuși, în momentul dat, ne interesează desenul melodic, inventivitatea enesciană care evită repetările — totul curge într-un flux mereu proaspăt și înnoit.

Leitmotivul este axat pe o gamă cromatică de zece sunete (*do-re, mi bemol-mi becar-fa, fa diez, sol bemol-la bemol-la becar-si bemol).* Variațiunile, din punct de vedere modal, se formează prin eliziune, adică numărul sunetelor componente se micșorează, ajungîndu-se în ultimă instanță la numai cinci, la o superformulă modală (ex. 204 — a, b, c, d, e, f, g).

În măsura a treia de la nr. [300], avem o altă variațiune care poate fi considerată de sine stătătoare, deoarece sintetizează leitmotivele Iocastei și Antigonei, într-o curbă melodică, al cărei contur provine de la primul leitmotiv, pe cînd cadența, de la al doilea.

Ca o idee fixă revine leitmotivul lui Oedip, strecurat în partida vocală a eroului titular, la sfîrșitul arioso-ului (nr. [303]). Ne amintim că l-am auzit și în încheierea lamentației sale (ex. 203).

Oedip, ucigașul lui Laios, este alungat din cetate. Creon îi aduce această veste, moment în care începe o nouă fază a acțiunii. Intonațiile leitmotivului Laios și Creon se afirmă în registrul grav, amenințător, de neclintit, amintind întrucîtva de gravitatea destinului. Dar și aici se întrevăd leitintonațiile Oedip. Mai mult, se aduce factura ornamentală, intens cromatizată, ce ne reamintește imaginea ciumei de la începutul actului (nr. [304]).

Sistemul leitmotivelor acționează cu dezinvoltură, în timp ce mulțimea-i spune lui Oedip că trebuie să plece. Oedip are o comportare cel puțin curioasă. El, care anatemizase pe criminal și-l căutase spre a-l surghiuni, acuma cere milă, îndurare, spre a nu părăsi cetatea. De la nr. [305], plasma prezintă o succesiune de leitmotive. Corul are o melodie ce nu depășește granițele unei terțe mari. Mersul cromatic în secunde descendente ne face să ne gîndim la intonația durerii mulțimii, întîlnită adeseori pînă acum. În țesătura simfonică avem, în ordine, leitmotivele Creon, Oedip, nenorocirea destinului și chiar destinul fragmentat, ce se pliază pe leitmotivul surghiunului, existent și în partea vocală a lui Oedip (nr. [306]). În orchestră se desfășoară alte leitmotive : Sfinxul, Teba, chiar Iocasta. Pretutindeni se pot descoperi leitintonațiile Oedip. Iarăși revine surghiunul (nr. [308]), nenorocirea destinului și însăși idioma destinului, legată nemijlocit de cea a lui Oedip în registrul profund. Recrudescența leitmotivelor este întru totul justificată de text. Oedip se dezvinovățește, readucînd în atenție vechi în-

Scanned with OKEN Scanner

tîmplări. Totul este pecetluit. El însuşi pronunţă : „*Voi rătăci în întuneric singur, tot singur* !“ Ultimele cuvinte se aştern pe celula *a*, intervertită. Sentinţa se încheie cu o linie melodică în care fuzionează leitmotivele disputei Oedip şi destin (ex. 205).

În orchestră răsună din nou leitmotivul Antigonei, neliniştit. Ea nu-l poate lăsa pe Oedip singur, bătrîn, orb, neputincios. Hotărîrea sa este definitivă : „*Tată, te voi urma*“. Aceste cuvinte se grefează pe intervalele caracteristice leitmotivului ei, derivate din cadenţa Iocastei. Interesant mai este că fraza sa melodică are ceva şi din leitmotivul lui Oedip şi chiar din al lui Laios (ex. 206).

Oedip încearcă s-o convingă să renunţe la hotărîrea luată ; îi înfăţişează viaţa aspră în surghiun (apare leitmotivul respectiv), dar Antigona este nestrămutată. A treia oară, repetînd cuvîntul „*te voi urma*“, în orchestră leitmotivul se augmentează ; se brodează impunător, în timp ce factura este suprasaturată de jocul mereu schimbător al figuraţiilor modale ce îmbogăţesc imaginea printr-o infinită policromie a nuanţelor (ex. 207).

Este interesant cum Enescu subliniază gestul de neclintit al Antigonei prin ridicarea din semiton în semiton a cantilenei sale. Astfel, apare în tonalităţile *si bemol* minor (nr. [310]), în *do bemol* major (măsura a treia a aceluiaşi număr) şi în *do* minor (ex. 207). Deci, aceeaşi trăire se repetă pentru a i se sublinia fermitatea, dar de fiecare dată într-o intensitate sporită.

Oedip se lasă convins şi salută atitudinea fiicei sale în „*Fii slăvită, tu, singura mea mîngîiere*“. Se observă în cadenţă (iarăşi în cadenţă !) leitmotivul său răsturnat (ex. 208).

Momentul este extrem de important. Oedip, după explicaţiile date mulţimii, arătîndu-şi într-un anumit fel nevinovăţia, găseşte în Antigona pe singura fiinţă care-l crede nevinovat. Aceasta-i dă siguranţă şi nădejde. Pe plan muzical se produce revirimentul : o modulaţie din *do* minor în *mi* major, ce înseninează dintr-o dată ambianţa. Că s-a produs o radicală transformare pe planul dramatic ne-o dovedeşte apariţia leitmotivului destinului într-o tonalitate majoră. Pînă acuma el a fost în *sol* minor şi *mi* minor, deci tonalităţi minore. Prin ivirea lui *mi* major, rezultă că destinul, pe plan spiritual, este învins. Demnitatea Antigonei este sinonimă cu demnitatea lui Oedip, care subordonează însăşi voinţa supremă.

Leitmotivul destinului marchează schimbarea sensului acţiunii

Nu este mai puţin plauzibilă şi o altă interpretare : destinul apare într-o aureolă luminoasă, atunci cînd Oedip se resemnează, cînd nu mai opune rezistenţă şi acceptă exilul, soarta sa. Desigur, comportarea lui Oedip este în multe privinţe contradictorie. Dar înseninarea muzicii, instaurarea tonalităţii majore, ce în multe privinţe anticipează însuşi finalul tragediei lirice, pledează pentru prima aserţiune, cu atît mai mult cu cît Oedip nu încetează, în epilog, să se declare nevinovat, biruitor al ursitei.

Revenirea leitmotivului destinului se face în registrul mediu (deci nu în cel grav ca pînă acum, un alt indiciu al transfigurării sale), într-o ţesătură saturată, cu pedale bilaterale, atît în bas, cît şi în registrul superior, unde

Scanned with OKEN Scanner

se conturează un mers paralel, descendent, de cvinte şi octave şi o linie cromatică ascendentă ce i se opune, lărgindu-i astfel diapazonul şi însăşi expresia (nr. [312]).

Mai dispunem de un argument în sprijinul tezei că aici se produce reversul în mersul tragediei. Înseninarea muzicii este prezentă şi în partea vocală a lui Oedip, direcţionată ascendent, care aduce prevestirea sfîrşitului, a victoriei sale. El devine proroc, iluminat, atotştiutor. Noua situaţie permite compozitorului să apeleze la leitmotivele ultimului act, să le anticipeze ca în tabloul doi, actul II. Chemarea Eumenidelor apare în măsura a treia, nr. [314], în leitmotivul Atenei, în măsura a cincea a aceluiaşi număr.

Previziunea sa, un număr vocal de sine stătător, se încheie atît cu intonaţiile leitmotivului Oedip, în stare directă, melodizat şi inversat, cît şi cu cel al disputei. Deşi desenul ritmic este capricios, tonusul muzicii este înălţător, mirific. „*Dar Oedip la rîndu-i va fi surd rugii voastre, căci învinsă, ursita-i va reda raza soarelui . . .* " (ex. 209).

După noul blestem al lui Oedip „*. . . şi veţi fi blestemaţi voi toţi ce blestemaţi*", orchestra intonează un coral pe fondul bine ritmat, nesimetric al întregii ţesături. Linia melodică are ceva din durerea poporului şi se încheie cu elemente intonaţionale specifice leitmotivului Antigonei (ex. 210).

În acompaniamentul orchestral se discern, pentru ultima oară, conclusiv, leitmotivul lui Laios (nr. [319]), măsura a doua), şi un uşor ecou din cel al Sfinxului (măsura a treia şi a patra). În concluzie răsună nenorocirea, îngemănată într-un diapazon extins cu leitmotivul lui Oedip, ce se dispersează în acordul final de *la bemol* major (ex. 211).

Astfel, o dată în plus, metamorfozarea leitmotivelor vorbeşte despre natura expresiei muzicale.

Comportarea leitmotivelor în epilog

Epilogul nu contrazice, ba dimpotrivă, întăreşte constatările de pînă acum, prilejuite de urmărirea îndeaproape a comportării leitmotivelor în totală dependenţă de linia sinusoidală a acţiunii. Şi aici, nomenclatoarele muzicale coagulează intriga, imprimîndu-i continuitate, iar prin transfigurările produse, o nedezminţită prospeţime.

Dat fiind stadiul avansat al desfăşurării dramatice şi solicitarea de pînă aici a leitmotivelor, acestea se prezintă sub forma unor esenţializări expresive, mai sobre, folosite cu şi mai multă eficienţă generalizatoare. Numărul lor este mai redus în cele patru sute patruzeci şi şase de măsuri ale actului IV (cel mai scurt dintre toate). Principalele leitmotive, adică cele cinetice, vor interveni şi aici, atunci cînd situaţia o va cere.

Dintr-un anumit punct de vedere, actul acesta este asemănător prologului : leitmotivele întîlnite se plasează masiv într-un punct central al actului respectiv. În actul I, ele s-au dezlănţuit în final, în actul IV, ele se dezvăluiesc în secţiunea centrală, în disputa dintre Oedip şi Creon. De asemenea, un alt aspect comun, distribuirea leitmotivelor este făcută cu maximă sobrietate.

În consecinţă, paginile dominate de „ideile fixe" alternează cu paginile în care substanţa muzicală provine din sursă inedită. Principiul rămîne vala-

bil, chiar dacă este vorba de leitmotivele specifice respectivului act, cum este în cazul epilogului, cel al Atenei şi al chemării Eumenidelor. Argumentul în favoarea acestei teze se identifică în rolul pe care-l are primul leitmotiv menţionat în stabilirea arhitecturii actului. Ne amintim că în tabloul Corintului am întîlnit pagini întregi dominate de cele două idei ale acestei cetăţi, devenite caracterizări fixe. În prolog, am vorbit despre o muzică de fond, despre un cadru muzical (dar nicidecum de agrement) de sine stătător, ce avea analogii intonaţionale şi contribuia la afirmarea leitmotivului Oedip. În actul IV, acest rol revine leitmotivului Atenei, deşi misiunea sa, undeva, şi-o împarte cu cîntecul bătrînilor atenieni ce nu-i cedează cu nimic din importanţă. Numai că leitmotivul l-am mai întîlnit în cîteva rînduri în actele precedente, i-am identificat rădăcinile şi, prin urmare, esenţa leitmotivică, pe cînd imnul pios al înţelepţilor atenieni face parte exclusivă din muzica acestui act şi astfel nu intră în orbita prezentului capitol, în categoria leitmotivelor.

Multiplele aspecte de natură expresivă ce decurg din prezentarea leitmotivelor Atenei

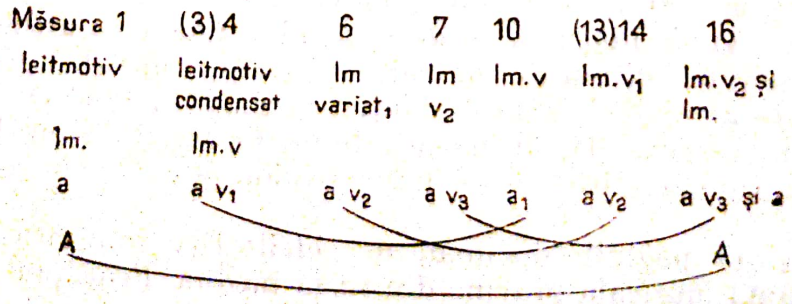
Preambulul instrumental al epilogului este unul dintre cele mai strălucitoare exemple de eterofonie enesciană, de impregnare leitmotivică. Substanţa muzicală derivă dintr-o singură idee, denumită leitmotivul Atenei (ex. 38 sau 212). Fluxul se grupează în valuri succesive, corespunzătoare frazelor. Se poate stabili o demarcaţie : primul — o enunţare a materialului în diferitele variante ; al doilea — o reluare şi amplificare, iar ultimul — o completare nedelimitată teritorial, ce aduce leitmotivele Eumenidelor şi Oedip, realizînd puntea spre cîntecul bătrînilor atenieni, ultimele trei fiind o anticipare rectotono a ceea ce urmează.

În măsuri, structura frazelor preambulului se înfăţişează astfel :

9 măsuri + 9 măsuri + 6 măsuri.
(3+3+3) (3+3+3) (3+3).

Forma sa este de două perioade simetrice, secondate de o punte spre corul bătrînilor atenieni.

Deşi structura interioară a ţesăturii se întrepătrunde şi nu se reliefează punctele disociative, totuşi, se conturează o gradaţie a dezvoltării, prin tema care porneşte ireversibil de pe acelaşi ton (*sol diez*), arcuind şi jubilînd pe intervalul de terţă (minoră sau majoră). Totul pledează pentru factura improvizatorică cu intenţii asimetrice, deşi distribuirea frazelor, a leitmotivului, este extrem de judicioasă şi organizată :



Concepţia enesciană se integrează unitar pe diverşi parametri. Nu numai distribuirea interioară a motivelor din trei în trei măsuri şi a perioadelor din nouă în nouă măsuri, ci şi însuşi metrul aici este de $\frac{9}{8}$, adică acelaşi. Numai ultima măsură a preludiului este schimbată $\frac{6}{8}$, pledînd şi ea pentru cele şase măsuri conclusive amintite.

Structura eterofonică se conturează prin complimentarea şi întrepătrunderea ce rezultă din conducerea mai multor voci. De regulă, fiecare voce se proiectează în raport direct de celelalte, intonînd acelaşi nucleu generic, după principiul în care atunci cînd o voce este activă cealaltă devine pasivă sau menţine aceeaşi notă. Să observăm acest principiu pe baza leitmotivului Atenei (ex. 38). Avem două voci (mai tîrziu numărul lor sporeşte), expuse de corni, cu diferenţa că cei doi corni ce intonează a doua linie au surdină. Pornesc de la aceeaşi notă şi au acelaşi ambitus. Deosebirea rezidă în mersul ritmic. La prima voce el este mai bogat în formule, mai şerpuitor, pe cînd în linia secundă, are o configuraţie mai simplă şi chiar mai cantabilă. Intervalul de trei sunete şi mai ales nota superioară *si*, în prima voce, se atinge de trei ori, iar în a doua, de două ori. Variantele desenului ritmic asigură individualizarea liniilor ; suprapuse, ne oferă surprinzătoarea constatare că în afara primei pătrimi, fiecare optime este reală. Aspectul uşor melismatic apare sublimat în ansamblu de structura silabică ce nu se dezminte în tot cursul preludiului. În leitmotivul Atenei, Enescu realizează ceea ce Gheorghe Costinescu consideră „*melodie multidimensională,* cuprinzînd întregul discurs muzical, ajungînd la un fel de *melodie în relief* ce se acompaniază prin ea însăşi". [1]

Neîndoios, eterofonia furnizează o uimitoare varietate ritmică pe linia verticală. O prezentăm alăturat, pentru a demonstra nu atît formidabila inventivitate enesciană, cît diversitatea formulelor ritmice, care exclud repetarea, cu excepţia primului grup ternar din măsurile : 1, 4, 7, 10, 13.

Genericul ritmic îl constituie troheul, care este celula retrogradată . Variantele sale apar sub forma unui iamb tribrah , a pătrimii şi doimii cu punct. Diviziunile şi regrupările la care este permanent supus dau naştere unor formule noi, ca tri-iamb, tri-troheu, tri-spondeu. Cumulate, alcătuiesc următoarele grupări valorice (ex. 213).

De semnalat că în măsurile conclusive, ritmul se modifică radical faţă de ceea ce a fost pînă aici, intervenind formule mai complexe ca : duoletul, cvartoletul.

Insistenţa pe o celulă melodică nu putea să nu afecteze însuşi nimbul tematic, ceea ce produce variante încropite în însăşi substanţa ei. Sînt mai degrabă aspecte ce decurg din dezvoltarea celulei iniţiale a leitmotivului. Separarea lor este necesară, deoarece, în decursul epilogului, vor reveni insistent, uneori desprinse de matcă, căpătînd aşadar, în aceste pagini, importanţă de sine stătătoare.

Trei sînt ideile muzicale ale preambulului. Prima, însuşi leitmotivul Atenei, ce domină autoritar (ex. 38), cu cadenţa pe *sol diez,* după un salt de terţă mică coborîtoare ; o a doua, în măsurile şase-şapte (ex. 214) ; a treia, motivul uşor cadenţial, frînt în încheiere (ex. 215).

---

[1] Gheorghe Costinescu, Art. cit.

Structura contrapunctică împînzește factura preludiului instrumental. Pe alocuri, se proiectează piloni centrali, înzestrați cu certe funcții modale, îndeosebi la intersecții și în punctele cadențiale. În cîteva rînduri, dispersate, întîlnim note de pasaj care aduc mersul paralel. Se întîlnesc și acorduri bazate pe suprapuneri de cvinte și cvarte. Supraetajarea temporară a liniilor melodice furnizează acorduri aspre, printre care și leitacordul lui Oedip (măsura a patra, ultimul timp, și măsura a opta, timpul doi).

Jocul sunetelor componente ale leitmotivului Atenei și al celor două variante mai importante alcătuiesc noi ipostaze, dar în același timp sînt și anticipații. Bunăoară, formula melodică din măsurile 17—19 nu este altceva decît cadența dorică din cîntecul bătrînilor atenieni. Deci, nu numai anticipare tematică, dar și înrudire ! De fapt, din momentul infiltrării muzicii bătrînilor, leitmotivul Atenei cedează terenul.

Un ultim aspect al preludiului, ce se cere relevat, este schițarea muzicală a temeiurilor epilogului : leitmotivul Eumenidelor, cu tainica lor chemare, și cel al lui Oedip. Se lansează încă din preludiu triunghiul leitmotivic : Oedip, Atena și Eumenidele. Eroul central este redat fără insistență, numai în treacăt, intercalat în șuvoiul muzical. Celulelor leitmotivului său li se conferă noi meandre (ex. 216).

Leitmotivul se prezintă sub două aspecte : microstructura *a*, sub forma clasică, evitîndu-se cvarta mărită și, imediat în măsura următoare, aceeași celulă inversată și melodizată printr-un soi de pien (*re diez*), notă constitutivă ce ne îndreaptă gîndul spre o formulă similară din leitmotivul Atenei, după care-și face apariția microstructura *b*, cu saltul său în dublu sens. Terța am întîlnit-o și în leitmotivul Atenei, unde jucase un rol determinant, dată fiind scara tricordică a acestuia. Aici revine, pentru a instaura cvinta tonicii, nota *si*, cu care debutează cîntecul bătrînilor atenieni. Să rezumăm implicațiile intonaționale ce cumulează înrudiri în măsurile exemplului de mai sus ? Nu credem necesar, deoarece cititorul singur o poate face dacă simte nevoia. Cert este că filiația intonațională este extrem de organic întrețesută, la fiecare pas avîndu-se posibilitatea stabilirii de analogii, înrudiri, reminiscențe, anticipări și comparații.

De omologul muzical al Atenei este legată caracteristica muzicală a regelui Teseu. Partida sa vocală derivă din substanța muzicală a cetății pe care o conduce, sub cele trei ipostaze. Nu este un împrumut. Teseu se confundă cu cetatea Atena. Identitatea muzicală este pe deplin logică. Numai că se poate naște întrebarea dacă ceea ce noi am denumit leitmotivul Atenei nu-l reprezintă pe Teseu ?

Răspunsul nu poate fi altul decît cel dat. De obicei, în dramaturgia de operă, un personaj ce apare în preajma declanșării deznodămîntului nu poate altera cursul firesc al desfășurării dramatice. Personaj secundar, Teseu nu are o evoluție directă și, ca atare, viața sa interioară nu interesează. Funcția lui se mărginește la a facilita instaurarea deplinei dreptăți și împăcări supreme. Însăși prima sa apariție, un fel de expoziție tardivă, nu ne concentrează atenția asupra sa, ci asupra frumuseților împrejurimilor Atenei, lăcașul de veci al lui Oedip. Mai degrabă cîntecul bătrînilor atenieni se poate confunda cu caracterizarea muzicală a lui Teseu.

Scanned with OKEN Scanner

Preluarea muzicii Atenei de Teseu nu se face static, aidoma, ci ea își urmează dezvoltarea. Eterofonia este înlocuită de factura predominant armonică, cu numeroase curburi și arabescuri ce pledează pentru un caracter melodic instrumental. De asemenea, filonul lirico-epic din preludiu se îndreaptă hotărît spre lirism, cu unele răbufniri dramatice. Oricum, cursul liniștit este înlocuit printr-o muzică mai pasionantă, mai dinamică. Contribuie în acest sens și transformarea melodicii leitmotivului Atenei în partida vocală. Este mai degrabă o cantilenă retorică cu aderențe la stilul *parlando* (ex. 217).

Cu ușurință se poate urmări linia vocală (excepție făcînd unele pauze) ce se ghidează după discursul instrumental nuanțat, pe care-l secondează și-l pigmentează cu fidelitate în valori ritmice diferite. Momentul reprezintă unul din puținele cazuri cînd în *Oedip*-ul enescian orchestra susține și se îngemănează cu partea vocală. De obicei, ele se interferau în anumite puncte de confluență și aveau în genere un profil propriu, puternic individualizat.

Trebuie reținut faptul că episodul ce reprezintă arios-ul lui Teseu nu preia întocmai muzica preambulului. Avem de-a face cu dezvoltări necontenite, cu variațiuni ale izvoarelor detectate, cu un flux impetuos ce se revarsă, conchizînd într-o figură cadențială pe nota *si* ; se schimbă registrul, de data aceasta la octavă superioară, pregătind țiitura, nota cu care reîncepe slăvirea cetății și fericirii de către înțelepți.

Din nou acționează leitmotivele principale ale tragediei lirice

Cele trei măsuri ce încadrează cîntecul bătrînilor (nr. [330]) readuc atmosfera Atenei, întreruptă brusc printr-un acord de *fa* minor, ce coincide cu intrarea lui Oedip și Antigona. Se reinstaurează sfera unor cunoscute leitmotive, cu precădere al Antigonei. Prima oară este suprapus celui al nenorocirilor destinului, care se încheie cu un mers descendent, aducînd intervale a căror aluzie la celula *a* din leitmotivul Oedip ni se pare evidentă (ex. 218).

Același nomenclator al lui Oedip, inversat, ascendent, se aude în partida vocală a lui Oedip pe cuvintele : „. . . *unde-am ajuns* ?“

În ultimele trei măsuri de la nr. [330], leitmotivul Antigonei se lărgește (modulînd din *fa minor* și *la bemol* major, prin *do* major spre *do bemol* minor) prin repetări de note și imitații, servind drept suport instrumental introducerii la arioso-ul Antigonei, care începe în *mi bemol* major (nr. [331]). Recunoașterea cetății Atena, reședința lui Teseu, justifică apelarea la leitmotiv și, respectiv, o cadență din cîntecul bătrînilor, sfetnicii lui Teseu. Este interesant de semnalat în acompaniamentul acestui fragment pedala pe *mi bemol*, în diverse turnuri ritmice, și mersul cromatic oscilant, cu revenirea la nota de pornire de la viori, ce au rostul îmbogățirii expresiei. Se redă astfel licărirea de bucurie și speranță că, în sfîrșit, chinuitorul surghiun este aproape de punctul terminus.

Seninătatea și sentimentul de ușurare cu care privesc la cetatea izbăvitoare cei doi eroi vitregiți se relevă din noua variantă a leitmotivului Atenei (măsura a treia, nr. [332]), în *sol* major, plasată la oboi în registrul înalt, aerat, avînd contrapunctate melisme și figuri ornamentale ce ilustrează cîntecul păsărilor.

Scanned with OKEN Scanner

Leitmotivul nenorocirii aduse de destin se aude tot mai des. Faptul că revine în clipele în care Oedip păşeşte în fruntariile Atenei ne face să-i dăm o nouă interpretare. În noua fază dramaturgică, semnifică împlinirea, atingerea limitei maxime a nenorocirii. În consecinţă, ea se profilează atunci cînd orbul Oedip cere detalii privitoare la aşezările şi locurile în care au ajuns (ex. 219 — a şi b).

Iată două variante ale acestui leitmotiv. Primul nu aduce aproape nimic nou, comparativ cu tipurile afirmate pînă aici. Al doilea este o aluzie îndepărtată a modelului, aflat în plin proces transformator ; începe ca leitmotivul nenorocirii, reliefînd turnuri intonaţionale inversate ce amintesc de primul element al leitmotivului Oedip. Apoi se modelează pe clişeul efigiei muzicale a Atenei, ceea ce am definit ca varianta „c".

Aluzii îndepărtate ale acestui leitmotiv şi mai ales atributele caracterizării muzicale fundamentale ale lui Oedip se discern din figurile melodice ale unei porţiuni decupate din partida vocală a bătrînului Oedip (ex. 220 a). Intonaţiile sale, respectiv terţa mare, susţine fundalul acompaniator. Leitintonaţiile sale — mai precis — cvarta mărită, va suna cutremurător de dramatic, deşi salvator, pe cuvintele „*În sfîrşit, am ajuns* !" (ex. 220 b) (ex. 220 a şi b).

După această exclamaţie, orchestra, într-un tumult năvalnic, readuce imaginea Atenei salvatoare, într-o factură omofonă, în *do diez* major, modulînd spre *re* minor. Secvenţele, cantabilitatea ce i se conferă episodului sînt semnificative pentru starea afectivă a celor doi pribegi, nr. [335], (ex. 221). În încheierea exemplului se evidenţiază figuraţia de triolet pe terţa mică *re — fa* ; nu este altceva decît clipocitul şuvoiului de apă ce se revarsă din fîntîna spre care Oedip cere să fie condus. Deci, un detaliu ilustrativ, menit să confere plasticitate momentului scenic.

Combinaţiile intonaţionale ale diverselor structuri sînt ingenios împletite şi dau naştere la noi şi noi deveniri. În fragmentul de mai jos, leitmotivele se cumulează. Aceeaşi stare de beatitudine şi apropiată împlinire iradiază din sudarea elementelor disparate ale leitmotivelor Antigonei (lărgit intervalic), nenorocirii (sau împlinirii) şi Oedip. Extremele sînt reduse la cîteva sunete, secţiunea centrală fiind dominată cu autoritate de omologul destinului (ex. 222).

Figuraţiile ornamentale, îmbogăţite cu rezonanţele cîntecelor păsărilor, imprimă leitmotivului Atenei un colorit înseninat, fermecător, aproape ireal, pulverizîndu-se printr-o lărgire considerabilă a registrelor şi intervalelor. Cornul şi violoncelele contrapunctează o firavă linie cromatică coborîtoare ce decurge din leitmotivul Oedip. Deci se suprapun, de data aceasta, caracteristicile eroului central cu ale cetăţii izbăvitoare (ex. 223).

O succintă paranteză ne permite unele constatări de ordin general. Enescu mînuieşte cu o remarcabilă suplete conflictul intonaţional, cimentînd, în vîltoarea temerarei confruntări, diferitele sfere intonaţionale, înveşmîntate mereu altfel. De asemenea, în funcţie de situaţia scenică dată, compozitorul aplică principiul dezvoltării şi conexiunii.

Consecinţa inevitabilă a sentimentului de regăsire a meleagurilor de mult rîvnite este o izbucnire de bucurie, un salut tumultuos adresat de Oedip acestor locuri şi Eumenidelor ce-i vor păzi adăpostul din urmă. Este firesc ca aceste stări afective să se unduiască pe tiparele leitmotivului Eumenidelor

Scanned with OKEN Scanner

(nr. [339]), sudat cu cel al Atenei, care se dezvăluie cu amploare, într-o țesătură abundentă în armonii cromatice, pe o fundamentală împietrită de *si,* ce numai după douăsprezece măsuri se rezolvă pe tonica preferată și originară a paginilor dominate de leitmotivul Atenei.

Notele leitmotivului nenorocirii pricinuite de destin, ce se infiltrează cu ostentație în aceste pagini (măsurile cinci-șapte, nr. [340]), încheie scena Oedip-Antigona, înzestrată tot cu o funcție expozitivo-dezvoltatoare.

*

* *

Reauzim leitmotive, din actele precedente, în scena cu Creon și tebanii care-l urmează. Mai întîi, în partida instrumentală (nr. [341]), apoi și în vocea Antigonei. Curios că leitmotivul lui Creon este redat simultan cu cel al lui Tiresias, ușor modificat (ex. 224).

De sine stătătoare, emblema lui Tiresias revine în măsurile de la începutul nr. [345], ca o amintire sumbră ce l-a obsedat multă vreme pe Oedip.

Partida vocală a lui Creon este îmbîcsită de leitmotive recombinate într-așa fel, încît să ilustreze firea sa, în perspectiva acțiunii scurse. Dar să examinăm structura tematică a arioso-ului său, pentru a ilustra aserțiunea (ex. 225). Forma sa este liberă, o reclamă lipsa reprizei, a repetărilor simetrice în ansamblu. Linia vocală este construită din alăturarea diferitelor intonații provenite din leitmotive precis determinate. Deci, un fel de mozaic, deoarece Creon nu face altceva decît răscolește vechi amintiri și răni. În interiorul unora din cele patru fraze se pot însă contura trăsături tripartite. Prima este dominată de leitmotivul Creon (Creon-Antigona-Creon-Creon), a doua este la fel intercalată de caracterizarea lui Creon. În secțiunea mijlocie apare o leitintonație (în toată splendoarea în orchestră), pe care am denumi-o alungarea din cetate, întîlnită în actul III, la Tiresias (nr. [231], măsura a unsprezecea și a douăsprezecea — care este o leitamintire), și intonații din leitmotivul cetății Teba. Din nou Creon și alungarea. A treia frază debutează printr-o înlănțuire intervalică nouă, ce zugrăvește suferința și greutățile prin care a trecut Oedip ; semicadența are ceva din leitmotivul destinului. Din nou se reia la terță mică inferioară, în alte valori ritmice, mersul treptat de la începutul acestei fraze, atingînd desenul intonațiilor Iocastei și apoi al lui Oedip. A patra frază, ce are în partida instrumentală leitmotivul Tiresias, se continuă cu cel al Tebei, al coroanei, urmat de cel al lui Oedip, în forma sa clasică, numai că nota *sol* este instabilă, a doua oară apare *sol diez,* după care leitmotivul Tebei, cea care-l revendică pe fostul ei suveran. Este de prisos să pomenim că în orchestră, în acest timp, se susține linia vocală prin diferite comentarii. Am releva acordurile de cvintă din măsura a treia, nr.[343], inclusiv cel cu leitarmonia Oedip și, în special, culminația simfonică ce coincide cu a patra frază vocală, avînd rolul de amplificare și subliniere a leitmotivului Tebei — al Antigonei nu apare în voce — iar apoi, ca o imitație, cel al lui Oedip, în sonorități pregnante.

Am arătat că lui Oedip, figura lui Creon și a secondanților săi i se asociază momentul alungării din cetate, surghiunirea. Acest sentiment de repugnare se accentuează în răspunsul lui Oedip ce-și înfruntă unchiul pocăit

cu cuvintele „*Ticălosule, Creon* !“ Muzica este brăzdată de numeroasele licăriri ale leitmotivului Creon. Noua dispută dintre Oedip și Creon este hărăzită să răscolească trecutul și să lumineze noua situație a eroilor. Leitmotivele contribuie din plin la aceasta. Cel al Eumenidelor trece și în partida vocală a lui Oedip, într-un curs precipitat, contrastînd cu alura sa obișnuită, în pătrimi. Încredințarea leitmotivului Eumenidelor, vocii, se face prin transfigurarea lui. Stilul recitat, cu accente pe timpi neprevăzuți, în funcție de semnificația cuvintelor și structura bicordică, corespunde de minune tonului profetic, autoritar al lui Oedip (ex. 226).

Același leitmotiv, în cu totul alte valori ritmice, punctate și în triolete, în tonalitatea *do* major, produce înseninarea ce precede enunțarea victoriei lui Oedip (nr. [350]). Leitmotivul lui Oedip — mai corect al victoriei — deși adus tangențial, însăilat într-un flux vocal, răsună sublim și impunător, elogiind clipa biruinței ce nu va întîrzia. O dată în plus, subtilitatea în mînuirea leitmotivelor se reliefează (ex. 227).

Implorarea corală a tebanilor are la început ceva din jocul secundelor din partida Eumenidelor, dar și ceva nedefinit din aroganța eroică a lui Creon. Frazele lor se încheie cu o formulă ce ne îndreaptă gîndul, atît spre omologul muzical al lui Oedip (jocul de terță), cît și spre leitmotivul durerii, al jalei tebanilor, cu acea alunecare de secundă cadențială (nr. [354]). Din mieros și amabil, Creon devine furios, văzîndu-și primejduită acțiunea readucerii lui Oedip în Teba. Reacția sa este redată printr-un leitmotiv ce capătă o figură ritmică diminutivă : triolet și optime, care, repetate de pe diverse trepte (*do diez, sol diez* și *si*), secvențional, creează tensiunea respectivă. Hotărîrea sa de șantaj, răpind-o pe Antigona, este subliniată de același leitmotiv, dar mai dispersat, în mers de octave, în valori ritmice de optimi și șaisprezecimi sincopate, în mers suitor. Se creează astfel o pulsație, o trepidație continuă, deși fragmentul are dimnesiuni eliptice (ex. 228).

Strigătele disperate ale Antigonei ce imploră ajutor încep prin reluarea leitmotivului Creon (în voce, măsura a șasea, nr. [355]), ca apoi să se arcuiască pe intervalele sale specifice. Însăși lapidara răfuială cu Creon, pe plan muzical, se plăsmuiește din intonațiile acestuia, afiliate la cele ale Antigonei, ce se proiectează în strigătul ei îngrozit, încheiat printr-o terță mare (*sol — si*). Aceasta ne îndreaptă gîndul spre Oedip, care va avea de suferit, prin răpirea fiicei și călăuzei fidele în întunericul ce-l înconjoară. Momentul este genial ! În culminația scenei, nota *si* se transformă în pedală superioară, sextolete, la început, apoi în alte diviziuni ritmice pe dominanta lui *mi* major, încadrînd leitmotivul Antigonei ce răsună tragic. În paginile următoare, vor răsuna antifonic și contrapunctic două idei muzicale : leitmotivul Antigonei, personaj aflat la mare impas, și cîntecul bătrînilor atenieni care se reîntorc, intonînd imnul lor solemn și liniștitor (ex. 229).

Contrastul ce se realizează între teme, registre, sfere intonaționale, este formidabil. Deosebit de subtilă este orchestrația rarefiată. Flautele, oboii și pianul realizează, prin împreunarea lor, cu maximă eficiență, cascadele dramatice ale leitmotivului Antigonei. Sensul muzicii nu poate fi niciodată redus la un anumit sentiment. De aceea, ne ferim să dăm clișee tip. Oricum, în cavalcadele simfonice grefate pe leitmotivul amintit, se conturează o evoluție a trăirilor. De la disperare se ajunge la o stare inefabilă, ce anvizajează bucu-

Scanned with OKEN Scanner

ria speranței, auzind glasurile acelora care pot zăgăzui primejdia. Mai ales din momentul cînd unisonul pedalei se transformă în mers cromatic, iar celesta, violoncelele și pianul îmbogățesc sonoritățile cu pasteluri crenelate, în cvarte, cvinte, sexte paralele, accentuînd mirificele afecte ce se aglomerează într-un iureș nestăvilit.

Impresionează în paginile acestei admirabile și unice scene, circumscrisă între nr. [357]—[360], planurile cu orizonturi ample, net distinctive, ce se completează reciproc într-o serafică ondulare de sunete ale căror sonorități polivalente se grupează în jurul unor acorduri cu apartenență tonală sigură. Nimic încărcat, estompat și nediferențiat. Totul se aude, totul se percepe, deoarece contururile au fost într-așa fel proporționate, încît s-au înlăturat accesoriile și îngrămădirile, în folosul clarității și vigoarei expresiei.

O nouă înfățișare a leitmotivului Antigonei, de data aceasta foarte apropiată de cel al lui Oedip, o avem în momentul cînd cere clemență și dreptate, nu atît pentru ea, cît pentru Oedip. Emblema sa capătă arcuiri relaxate, în valori augmentate, ceea ce pledează pentru dîrzenie și adevăr. Celula *a* a lui Oedip se pliază pe scheletul tematic al Antigonei. Secunda mică descendentă se menține, cvinta este mărită și obținută prin alinierea a două terțe mari (ex. 230).

Se confirmă, o dată în plus, apartenența leitmotivelor, atunci cînd Teseu află identitatea persoanelor în primejdie și le pronunță numele (ex. 231).

Leitmotivul Atenei, luminos, revine în partea vocală și instrumentală, susținînd ospitalitatea lui Teseu față de cei doi ostracizați, într-un elan debordant, într-o factură asemănătoare cu cea de la nr. [325]—[326]. Numai că respirația melodică este și mai generoasă, dovadă măsura de $\frac{12}{8}$, comparativ cu $\frac{9}{8}$; întreaga mișcare este extinsă, degajată. Sînt prezente, în cele patru măsuri de la nr. [362], toate aspectele tematice ale leitmotivului Atenei. Exemplificăm prima măsură (ex. 232).

Leitmotivele ca mijloc de invocare a faptelor petrecute

Neputința și agresivitatea lui Creon se canalizează spre o nouă etapă dramaturgică ; aceea în care-l acuză pe Oedip de paricid și incest. Totodată, caută să-l intimideze pe Teseu că se încumetă să ia sub oblăduirea lui neîntinată un asemenea nelegiuit. Muzica susține aceste răbufniri de ultimă instanță prin aceeași metodă de alăturare a leitmotivelor. Numărul [363] se întrupează pe scheletul leitmotivelor : Creon, Oedip (consecutiv în *mi bemol* minor și *do* minor) și al Iocastei. Nicidecum nu am dori să se creadă că Enescu își deapănă firul dramatic muzical în numeroase cazuri, punînd cap la cap diferite caracterizări muzicale spre a obține astfel tensiunea dorită. Cine ar fi tentat spre o asemenea judecată concluzivă comite o profundă eroare. În preezntul capitol, urmărind evoluția leitmotivelor, conștient ne îndreptăm obiectivul cercetării înspre acestea. Rolul lor este, așa cum s-a văzut, enorm. Dar, în pofida acestui fapt, leitmotivele nu rezolvă totul. Acel ceva ce asigură eficacitatea dramatică este felul în care sînt sudate, intervalele și țesătura care le absorb, parametri care le subjugă și, în sfîrșit, arcuirea construcției în care se organizează. Alăturarea leitmotivelor în scena menționată

Scanned with OKEN Scanner

nată mai sus este astfel realizată, încît se obţin nuanţe ale cinismului şi duri-tăţii lui Creon, ce se accentuează pe măsura invocării faptelor săvîrşite de mult. Diapazonul vocal se canalizează înspre registrul înalt : de la mersul silabic preponderent în optimi se ajunge la recitarea invariabilă în optimi ce-l întăreită pe Oedip, scoţîndu-i exclamaţia : *„Sînt nevinovat"*, ca apoi să urmeze un adevărat monolog al justificării şi afirmării ideii lansate. Observaţi legătura dintre terminaţia frazei lui Creon şi cea a lui Oedip (ultima măsură de la nr. [363]). Una continuă pe cealaltă, dar în cu totul alt sens. Deci, nu o simplă reluare a leitmotivelor, ci o recreere a materialului muzical pe baza lor ; o neistovită împrospătare a substanţei lor, în funcţie de necesităţile dramatice.

Leitmotivul lui Oedip nu şi-a epuizat resursele simfonice

O modalitate ingenioasă de rememorare a faptelor şi recrudescenţa leitmotivului central o reprezintă aria lui Oedip, care începe prin afirmarea ideii nevinovăţiei. Continuă cu reluarea întîmplărilor, arătînd că nu poate fi considerat vinovat de crimele ursite de destin înainte de naştere. Motivează, în primul rînd, prin aceea că n-a existat în viaţa lui nici o clipă în care să nu fi luptat cu *„zeii prigonitori"*. În al doilea rînd, că a părăsit Corintul, deoarece iubea pe acei ce-i considera părinţi şi nu voia să fie victima urzelilor destinului ; al treilea, nu ştia că apărîndu-şi viaţa la o răscruce de drum îşi ucidea tatăl ; în al patrulea rînd, nu prevăzuse drept răsplată patul incestuos, atunci cînd a înfruntat Sfinxul pentru a scăpa Teba. Concluzia : Oedip nu bănuia urmările faptelor sale bine intenţionate. Deci, conştiinţa sa nu a fost întinată. După enumerarea argumentelor nevinovăţiei, Oedip acuză, la fel de întemeiat : pîngărind numele lui Oedip, Creon pîngăreşte mormîntul Iocastei. Iar cînd a fost alungat din cetate, se ştia că fusese salvatorul ei, deci părintele ei. Ca atare, paricizii sînt acei ce l-au gonit conştient pe Rege. Oedip este nevinovat. Nevinovăţia şi-o declară prin cuvintele : *„Voinţa mea n-a fost niciînd în crimele mele. Biruit-am destinul ! Am învins soarta mea !"* Deci, în final, se revine la ideea emblemă, care se afirmă după demonstrarea nevinovăţiei sale.

Am insistat asupra mobilului filozofic-literar, deoarece se simţea nevoia argumentării conduitei şi purităţii conştiinţei eroului enescian. Muzica, de o forţă dramatică ce egalează paginile de maximă expresie din actele anterioare, are ca pilon principal leitmotivul lui Oedip. El revine cu ostentaţie, aidoma unei teme de passacaglie, subliniind inalterabilitatea conştiinţei Omului. Aspectul iniţial al leitmotivului în această arie este armonic ; intervalul constitutiv al leitmotivului este de cvintă micşorată descendentă (*do bemol — fa*). Îl avem şi în voce, într-o formă de necontestat. Repetarea primului sunet, pătrime, în triolet, apoi pătrime cu punct, portament, ne dă o infimă reprezentare a tonului dureros, de căldură omenească, cu care se susţine pledoaria nevinovăţiei. La aceasta contribuie şi figura ostinato din registrul grav (cvintolete), ce aduce rezonanţe ale leitmotivului destinului, nenorocirii, paricidului (ex. 233).

Scanned with OKEN Scanner

Leitmotivul revine în forma de mai sus, pe alte trepte, acompaniind o peroraţie susţinută, cu accente tragice. Pomenirea personajelor înzestrate cu leit-caracteristici prilejuieşte readucerea lor în discursul muzical. Se obţine astfel un limbaj aglutinat care aglomerează diverse leitmotive prin alipire. Astfel, apare paricidul (măsura a treia şi a patra, nr. [366]), Sfinxul (nr. [367], măsura întîi şi a treia), Iocasta (nr. [365] măsura a şaptea, nr. [367], măsura a cincea şi a şasea, inclusiv intonaţii din scena încoronării). Din momentul readucerii leitmotivului, factura devine tot mai aglomerată, desenul ostinato se transformă în figuraţii constante şi apoi improvizate, care, prin mersul lor ondulat, cromatic, vor înăspri expresia.

Acelaşi leitmotiv, al Iocastei, se aude transfigurat, într-o turnură nervoasă, răsărind din scheletul fundamental (începînd cu măsura a treia, nr. [368]). În raport direct cu înaintarea acuzaţiei, ţesătura simfonică devine mai agitată, pe cînd cea vocală tinde spre contururi simple, spre fermitate.

Leitmotivul lui Oedip domină în continuare, deşi cu greu s-ar putea extrage un exemplu muzical exclusiv al său. Cu alte cuvinte, intonaţiile sale sînt îmbibate în însăşi esenţa fluidă care o alcătuieşte. Cînd Oedip indică pe adevăraţii paricizi, în orchestră răsună leitmotivul lui Creon şi nu al Tebei. Deci, muzical, ideea aceasta este foarte edificatoare. Ultimele apariţii ale leitmotivului Oedip în această arie au loc în linia vocală a lui Oedip, atunci cînd acesta conchide că a învins destinul ! (nr. [371], măsura a treia şi a patra).

Declaraţia lui Oedip are un ton categoric. Destinul se profilează cu timiditate prin elementele eliptice ale leitmotivului său ; leitmotivul Oedip apare armonic, după care o suprapunere de cvinte şi cvarte ne conduce spre chemarea Eumenidelor : „*Oedip*“ (ex. 234).

Se repetă în orchestră, la oboi, clarinet, violoncele şi pian, în timp ce viorile şi violele parcă reintonează de pe nota *fa*, maiestuos, leitmotivul Atenei. Este numai o intenţie, preluată parţial de linia vocală a lui Oedip, prin inversiuni melodice apropiate de leitmotivul victoriei sale şi de cadenţa imnului bătrînilor atenieni. Eumenidele îşi reiau în două rînduri chemarea misterioasă. Oedip se integrează în ambianţa bătrînilor atenieni. Mărturie ne este intonarea de către Oedip a motivului primar, rectotono, statuar şi măreţ din imnul bătrînilor „*zîne blînde, zîne bune*“, pe un suport armonic al corului invizibil, susţinut prin acorduri largi, ce tind spre centrul tonal *sol*. Însăşi fraza liniştită, amplă, în valori augmentate, „*Ele mă cheamă*“, exprimă o supremă relaxare (nr. [373], începînd cu măsura a şaptea). Brusc, se modulează în *mi* major, instaurîndu-se sfera tematică a leitmotivului Atenei (nr. [374] — *Poco più animato*). Începe cu varianta *c*, căreia i se alătură, vremelnic, după trei măsuri, armoniile statuare ale chemării Eumenidelor. Este vorba de o scurtă introducere simfonică la cîntarea lui Oedip ce descrie locurile în care doreşte să fie îngropat, locuri ce pot fi cunoscute numai de către Teseu : „*. . . groapa neagră, cel ce-nvins-a destinul să dea iară victoria*“.

În partida orchestrală răsună leitmotivul nenorocirii şi al prevestirii. Secţiunea mediană mai aduce şi intonaţii de secundă, ca desprinse din nucleul Eumenidelor (*Andante moderato*), dar originea lor ar putea fi demonstrată şi din leitmotivul Atenei. De fapt, acesta se reinstaurează (*Moderato tranquillo*), nu numai în discursul simfonic, ci şi în linia vocală. Oedip se identifică întru totul cu atmosfera tematică a Atenei, cu alte cuvinte, Teseu, indiferent de

Scanned with OKEN Scanner

acuzațiile lui Creon, îl ia sub ocrotirea sa, îi recunoaște nevinovăția și măreția. În acest sens, grăiește și muzica. În șiragul intervalelor atît de caracteristice pentru Atena se infiltrează și intervale specifice lui Oedip și disputei sale cu ursita. Să urmărim, spre exemplu, partida instrumentală a flautelor doi și trei, în măsura secundă de la nr. [377]. Din nou se aude chemarea Eumenidelor, glasul lor tainic, pe o pedală cadențială din leitmotivul Atenei. Cele trei chemări se fac în tonalitățile *sol* major — *mi* minor, *mi* major — *sol diez* minor, *sol* major — *si* minor, aducînd un fior mai estompat.

Aria lui Oedip „*Adio dulce Antigona, adio* !" prezintă din punctul nostru de vedere, o ultimă recrudescență a unui leitmotiv. După aceasta, cu mici excepții, leitmotivele sînt retrase pe planuri secundare, transformîndu-se în figuri ornamentale, frînturi melodice, figurații instrumentale.

Muzical, aria nu este altceva decît reluarea exactă a temei „*Ah, vai ! ce viață veți avea* ?" din finalul actului III, nr. [301] (ex. 235).

Folosirea ei în epilog este justificată de repetarea, fie ea și la o altă altitudine, a unei situații identice, într-o formă tripartită, pe care Enescu o realizează în dezvăluirea muzicală a Antigonei. De altfel, psihologic, între situațiile în care se aude intonația respectivă a ariei, există unele puncte asemănătoare. Și acolo (actul III) și aici se resimte grija părintească pentru destinul fiicei.

Aria lui Oedip are două secțiuni delimitate. Prima, în *si* minor, cuprinde rămasul-bun luat de la Antigona și încredințarea ei atenienilor ; a doua (*Moderato tranquillo ma senza lentezza*) reprezintă paginile siderale ale lui *mi* major, cînd Oedip cel călăuzit călăuzește la rîndul lui, îndreptîndu-se cu Teseu spre locul său de veșnică odihnă, izvor de tărie și lumină !

Reîntorcîndu-ne la prima secțiune, observăm că linia vocală proaspătă readuce tema din actul III și leitmotivul Antigonei, fapt cu totul întemeiat. Din nou, Enescu recurge la tehnica variațiunilor, pentru a întipări chipul fiicei devotate tatălui pînă-n ultima clipă. În orchestră, leitmotivul cunoscut îl auzim mai pregnant, sau mai puțin pregnant, de șase ori. El se profilează și în partida vocală. Ne amintim că același procedeu al variațiunilor pe acest leitmotiv l-am întîlnit și la sfîrșitul actului III. (*Lento sostenuto*, nr. [299]). În ambele cazuri, variațiunile subliniază raporturile dintre Oedip și Antigona, tată și fiică. Mai întîi, Antigona își manifestă hotărîrea de a-l urma cu fidelitate ; în epilog, are loc despărțirea, deci punctul terminus al acestei hotărîri. Legătura între cele două momente ale unei singure acțiuni, desfășurate în timp, este asigurată, pe plan muzical, prin folosirea aceluiași leitmotiv (Antigona) și aceleiași tehnici variaționale. Se obține astfel un arc unitar, ce se ridică și coboară în ultimele secvențe ale actelor III și IV.

În concluzia primei secțiuni, Enescu ne dă un nou exemplu de fuzionare a două nuclee tematice, Antigona și Oedip, înaintea frazei de încheiere, pe o tiradă cu sensuri filozofice și concluzive. Deci, nu pe orice text se brodează leitmotivele, ci ele se sincronizează în momentele cheie ale dezvăluirii dramatice (ex. 236).

În a doua secțiune, am spus că leitmotivele se transformă în elemente de acompaniament ale scenei morții lui Oedip, deci nu numai ale ariei sale. Astfel, *se pulverizează*, deși se aud pretutindeni ecourile lor, iar în cîteva rînduri se manifestă pregnant. Extragem cîteva exemple. Violoncelele contra-

Scanned with OKEN Scanner

punctează o linie bogat ornamentată, continuă, în șaisprezecimi, a cărei filiație cu leitmotivele Atenei și întrucîtva al Eumenidelor este sensibilă (ex. 237 a). Și cel al lui Oedip se identifică ușor, în numeroase măsuri (ex. 237 b ; ex. 237 — a și b).

Ceea ce este deosebit de important în construcția melodică, armonică și ornamentală a acestei părți a ariei, este faptul că ideea sa muzicală își trage seva din leitmotivul lui Oedip. Deci, funcția acestui leitmotiv, analizată în unele pagini anterioare, se regăsește în finalul tragediei lirice. Leitmotivul lui Oedip însă apare transfigurat sub forma unei recurențe inversate a variantei victoriei și apoi a unei inversiuni, recombinări și dezvoltări a acelorași intervale, devenite consonante, în sens clasic, pentru a sublinia deznodămîntul luminos.

Primul aspect îl avem în însăși esența tematică a secțiunii secundare, un motiv ascendent, cu contururi proeminente, ce trădează o stare liricoeroică (ex. 238). El revine secvențional în două faze succesive, realizînd o culminație printr-o formulă concluzivă derivată din recurența inversată și recurența regrupată. Prin alinierile exhaustive de portative, de fraze și perioade, am făcut în fond o radiografie în scopul demonstrării originii, filiației și felului în care compozitorul realizează structura muzicii sale, desprinsă din leitmotive. Frazele și perioadele se grupează în două strofe simetrice, una în *mi* major, iar alta în *sol* major.

Măsuri :	2	4 + 4		3 + 3
	Introducere orchestrală	prima frază	a doua frază	Orchestră tranzit	a treia frază	a patra frază
	prima perioadă 8 măsuri		+		a doua perioadă 6 măsuri	

Între strofa primă și a doua există o măsură de legătură, iar în finalul ariei, o măsură în plus. Pentru a înțelege mai bine logica interioară a întrepătrunderii motivice, a construcției celor două strofe, ne servim de tabelul de mai jos, unde fiecare element motivic dintr-o măsură a fost notat cu o literă. În ansamblu, obținem următoarea structură arhitectonică :

Prima strofă (nr. [312]) :	A doua strofă (nr. [384]) :
a b c d	a_v b_v c d
a/c d e f	a/c d e d_v
a/c g d_v	a_{v2} g d_{v2}
a/c h c_v q=l	j h l

Desenul melodic al recurenței inversate a leitmotivului Oedip se poate auzi în pagini anterioare, fără să aibă semnificația din arie. Bunăoară, îl avem în actul I, corul fecioarelor tebane, nr. [49]. Important este faptul că muzica acestor pagini își trage seva din muzica actului III, momentul în care Oedip, însoțit de Antigona, înainte de a părăsi Teba, prevestește orizontul luminos (nr. [312]—[317]). Mai direct, acest lucru se vede din confruntarea

Scanned with OKEN Scanner

ultimei fraze din momentul respectiv al actului III, (ex. 209), cu ultima frază din aria lui Oedip (ex. 239).

O concluzie se impune : talentul melodic enescian este pretutindeni dominant, ca şi logica de fier, în plămădirea substanţei muzicale dintr-un embrion ce iradiază nu numai omogenitate şi forţă generalizatoare fluxului simfonic, dar şi tensiunea emoţională incandescentă, atît de proprie *Oedip*-ului.

Acţiunea propriu-zisă este încheiată o dată cu finalizarea deznodămîntului în linia eroului principal. Muzica nu şi-a spus ultimul cuvînt, se realizează apoteoza majoră atît de imperios cerută de oscilaţiile miezului dramatic. Pentru moment, leitmotivele sînt retrase din arsenalul expresiv. Îşi dau concursul prin intonaţii disparate, strecurate îndeosebi în detaliile de filigran ale ţesăturii intens ornamentate ce consolidează piloni armonici, iar prin arabescul turnurilor contribuie la transparenţa şi amplificarea nuanţelor emoţionale.

Ca un cantus firmus, se conturează imnul bătrînilor tebani, care preia şi continuă fluxul muzical, într-o postură monumentală. Melodia, de data aceasta, nu mai este „a capella" susţinută în orchestră de o singură pedală, ci se grefează pe o ţesătură simfonică luxuriantă, în sonorităţi pline (nr. [386]—[389]). Tema corului primeşte în paginile finalului o dezvoltare simfonică, prin reluări, amplificări şi secvenţe, fără însă a se altera linia melodică iniţială. Un rol important în acest sens îl au modulaţiile, cu rostul să extindă sonorităţile senine, să menţină caracterul neobişnuit de tragic şi sărbătoresc în acelaşi timp, într-o împrejurare în care personajul principal dispare pentru totdeauna. Identificăm aceeaşi metodă folosită cu succes de reprezentanţii de frunte ai artei lirice, cînd situaţia finală tragică este redată printr-o muzică cu rezonanţe solemne, încadrată în ramele tonalităţii majore.

Spre sfîrşitul paginilor coral-simfonice, reapar figuri leitmotivice cunoscute. A lui Oedip, slăvit indirect, se aude cu claritate în ultima măsură de la nr. [388], adus de violoncele, contrabas şi tubă, pe o pedală armonică de *fa diez*. Prin mersul cromatic ce afectează descendent secunda mare şi mică, de la nota de pornire, se face aluzie la ambele variante ale lui Oedip, şi totodată se dramatizează şi subliniază momentul scenic (ex. 240).

Se aud şi ecouri ale leitmotivului Eumenidelor, integrat în intervale componente ale liniei melodice din măsura secundă a nr. [389].

Formula nouă a leitmotivului Oedip, recurenta inversată, întîlnită în finalul ariei precedente, se infiltrează şi în partida vocală a cuvioşilor atenieni, tocmai atunci cînd textul se referă, fără echivoc, la Oedip „. . . *Cu el este pacea*" (nr. [389] măsura a şasea). Am comite un neadevăr dacă am lăsa să se creadă că celula de mai sus apare pentru prima dată. Ea provine prin dezvoltare tematică şi răsună încă o dată în paginile corale, în măsura a cincea de la nr. [387], unind parcă elemente constitutive din leitmotivul Eumenidelor şi Oedip, în forma obţinută la sfîrşitul ultimei sale arii. Motivul acesta va servi drept pivot travaliului simfonic ce urmează, generalizînd sfera instaurată. Este adus în fugato (nr. [390]) şi prezintă diferite înfăţişări ce au rezonanţe în leitmotivul Oedip, sudat cu cîntecul bătrînilor atenieni şi cu leitmotivul Atenei. Se redă astfel cinstirea adusă omului şi păcii (ex. 241 — a, b, c şi d).

Scanned with OKEN Scanner

În cursul paginilor orchestrale se aud şi inflexiunile armonice ale Eumenidelor, sub diferite ipostaze, care însă nu impietează şi nici nu îmbogăţesc structura sa, fiind din categoria leitmotivelor imuabile (nr. [390] măsura a noua ; nr. [391] măsura a doua şi a treia), pentru ca, în cele din urmă, să se transforme într-un fundal armonic constant, pînă în ultima măsură a aceluiaşi număr, cînd se aude leitmotivul Oedip, în mers coborîtor de optimi.

După o serie de conglomerate armonice, în care suprapunerile politonale, alunecările şi pedalele creează tensiunea unei supreme încordări, ca un punct de orgă răzbate în segmentul grav o temă născută prin fuziunea leitmotivelor Eumenidelor şi Oedip (ex. 242). După care Eumenidele preiau cadenţa concluzivă a imnului înţelepţilor atenieni „*Fericit acel curat la suflet ! Cu el e pacea* !“, într-o factură aerată, ce se pulverizează, se pierde în uriaşul infinit.

În postludiu, leitmotivul Atenei revine în trei secvenţe variaţionale, nr. [393], [395] şi [396], ce răsună solemn, sărbătoresc, dar nicidecum grandilocvent. Lărgirea considerabilă a valorilor primelor note aduce acea aureolă glorificatoare şi senină asupra destinului cutezătorului erou (ex. 243).

Remarcăm factura subordonată întru totul liniei melodice şi leitmotivul lui Oedip (*do diez, do becar, sol, si, sol*), strecurat la cornul englez, al doilea clarinet, trompete şi viole. O figură ostinato asemănătoare, deşi mai dezvoltată cromatic, am întîlnit în acompaniamentul orchestral al părţii vocale a Paznicului, din tabloul trei al actului II (nr. [145]). Iar în măsura a doua de la nr. [395], notele melodice, *si, la, si* şi *mi, re diez, mi,* ne îndreaptă gîndul spre Eumenide. Această relaţie, în a treia secvenţă, se transformă într-un ostinato al registrului superior, tratat de compozitor printr-o scară cromatică ce se rostogoleşte vertiginos în registrul grav, spre tonică, spre nota *sol.*

Leitmotivul Atenei, sub înfăţişarea din exemplul precedent, s-ar putea compara întrucîtva cu tema asemănătoare unui marş funebru din finalul actului III. Acelaşi profil ascendent. Numai că diferă radical caracterul lor. Enescu a dorit, poate, o anticipare a descendentelor, sau o pregătire intonaţională globală a leitmotivului Atenei.

Postludiul nr. [395] — [396], în măsura $\frac{9}{4}$, are o construcţie simetrică. Fiecare frază ce corespunde unei reduceri a temei generate de leitmotivul Atenei este circumscrisă în ramele a două măsuri. A patra oară, deci măsura a şaptea, în locul obişnuitei teme suitoare ce ne trimite şi înspre leitmotivul Corintului, apare un element nou. În bas, se conturează o temă care nu este altceva decît leitmotivul Oedip, în valori augmentate cu celulele dispuse inversat la început, dar simetric, gravitînd spre centrul tonal *sol,* tonalitatea cu care a început preludiul tragediei lirice. Orînduirea celulelor leitmotivului este în oglindă (b, a, a, b). În registrul superior, început şi încheiat cu intonaţiile celulei „b“, se discerne acordul de *sol* major, peste care se suprapune un acord de *la,* cu *do diez* şi *do becar.* Astfel, şi în registrul superior, avem leitacordul Oedip complet : *sol — si — do — do diez — re.* (ex. 244).

După aceasta, totul se pierde, se restrînge în octave şi apoi la o singură notă, *sol.* Astfel, tragedia lirică a debutat cu leitmotivul destinului, dar s-a încheiat cu cel al lui Oedip. Acelaşi leitmotiv are, aşa cum s-a putut vedea, o rază de acţiune incomparabil mai mare faţă de alte nomenclatoare muzicale. Detaliul acesta este edificator pentru semnificaţia ideii *Oedip*-ului enescian.

Scanned with OKEN Scanner

Am zăbovit asupra metamorfozării leitmotivelor, deoarece de înțelegerea lor depinde însăși perceperea dramaturgiei enesciene.

În accepțiunea enesciană, imaginea muzicală nu se rezumă la o anumită temă : natura sa este determinată de modalitatea dezvăluirii sale, de o seamă de particularități ce cumulează în același sens — relevarea filonului dramatic prin nuanțarea și proiectarea celor mai intime subtilități psihologice. Leitmotivele nu sînt formule abstracte, ci microorganisme muzicale vii, superteme ce definesc și materializează în lumea funcțională sonoră canalele și planurile acțiunii. Numărul relativ restrîns al idiomelor muzicale folosite în monumentala partitură a *Oedip*-ului pledează pentru economia mijloacelor tematice, concretizate în idei ciclice. Concomitent, am fost martorii unei laborioase metamorfozări și integrări ale structurilor ciclice în noi și permanente variante, realizîndu-se dezideratul unității în diversitate.

Transformarea leitmotivelor poate fi asemuită cheii de boltă de care depinde soliditatea edificiului. Am avut prilejul să vedem, în detalii, realizarea unității intonaționale a unei partituri complexe, modalitate prin care Enescu, neîndepărtîndu-se de sursele primare, obține o extraordinară varietate. În aceasta rezidă farmecul și greutatea tragediei lirice. Aici este secretul genialității și al reușitei capodoperei enesciene. Noi am tratat cu precădere un aspect al limbajului muzical. Dar, pentru ca o lucrare lirico-dramatică să se ridice la culmile eterne, se cer finisate, din partea compozitorului, cu aceeași măiestrie și meticulozitate, toate componentele sale.

Care sînt acestea și cum sînt ele rezolvate în paginile *Oedip*-ului ?

Scanned with OKEN Scanner

PROGRESIA DRAMATICĂ ŞI CARACTERIZAREA MUZICALĂ A PERSONAJELOR

„Din Oedip nu voiam să fac un zeu, ci o fiinţă în carne şi oase, ca dumneavoastră şi ca mine."

ENESCU

Dramaturgia muzicală asigură individualitatea părţilor vocale solistice

Sistemul leitmotivic nu este omnipotent. Oricît de ingenios ar fi conceput, oricît de subtil şi îndemînatic ar fi mînuit, oricît de vastă ar fi reţeaua canalelor sale, nu poate substitui ceilalţi factori care concură la obţinerea adevărului uman şi teatral. Prezenţa sa generează şi sudează substanţa muzicală, consolidează edificiul dramatic, dar nu este capabil să acopere, *da capo al fine*, toate componentele expresiei. Pe acest tărîm, acţionează parametri diverşi ce conferă dramaturgiei muzicale aspecte proprii şi variate. Unii dintre aceştia sînt de natură să proiecteze traiectoria personajelor, rostul şi profunzimea lor psihologică. Conduita promotorilor acţiunii se pliază cu maximă plasticitate în discursul muzical alcătuit integru, aparent, fără discontinuităţi, fără numere închise. Enescu manifestă oroare pentru dispunerea mozaicată a formelor, pentru cadenţele ce rup cursivitatea pînzei simfonice. În muzica *Oedip*-ului, barierele sînt atenuate, suprafeţele se contopesc şi se întrepătrund, asigurîndu-se fluxul permanent ce creează linia amplă a monumentului sonor. Dacă urmărim, în parte, partida vocală a fiecărui personaj, indiferent de dimensiunile rolului, vom putea releva procedeele stilistice, de care s-a servit compozitorul, şi formele la care a apelat.

De la bun început, se cuvine să atragem atenţia că transpunerea cuvîntului în muzica enesciană este realizată cu maximă profunzime, redîndu-se cele mai subtile nuanţe ale intonaţiei umane, tinzîndu-se spre sensul adecvat al vorbirii. Stadiul prefigurării dispoziţiei generale este mult lăsat în urmă. Enescu, situîndu-se pe linia marilor reformatori ai genului liric, caută în muzică adevărul expresiei. Declamaţia sa vocală, apropiată cînd de melodia cantabilă, cînd de stilul *parlando*, este întotdeauna emoţională. Ascultătorul rămîne impresionat, mai ales de linia melodică, de acele potenţiale expresive

Scanned with OKEN Scanner

pe care le are ferecate în ea. Enescu concepe în aşa fel melodia, încît aceasta reţine atenţia în proporţie directă cu tensiunea pe care o provoacă şi nu prin ea însăşi. Se obţine, pe această cale, fuziunea ideală dintre cuvînt şi muzică, dintre linia melodică şi expresia dramatică. Henri Prunières avea serioase motive să afirme : „declamaţia lirică (enesciană n. n.), atît de suplă, de adecvată şi de naturală, este un model de stil dramatic". [1]

Întruchiparea sonoră a fiecărui personaj reclamă modalităţi dramaturgice şi procedee specifice, menite să asigure individualizarea imaginii respective, iar în contextul întregii lucrări, pluralitatea caracterelor ce se înfruntă sau coexistă. Este de-a dreptul impresionantă complexitatea elementelor expresive care reprezintă oricare dintre personaje, inclusiv pe acelea cu o participare temporară sau de aşa-zisă importanţă secundară. Am folosit cuvintele „aşa-zisă", deoarece delimitarea personajelor, în cazul *Oedip*-ului enescian, în principale şi secundare, cu excepţia lui Oedip şi Tiresias, este relativă. Evident, prin aportul cu care contribuie la desfăşurarea acţiunii, se pot enumera personaje mai active şi altele mai puţin active, deşi acestei delimitări i s-ar putea aduce o obiecţie fundamentală : oare destinul, nereprezentat, nemijlocit printr-o făptură însufleţită, rămînînd pînă la capăt un simbol, nu are un rol determinant în tragedie ? Deci, cu toate că nu este un personaj, participarea destinului, în sensul prezenţei spirituale, este de primă importanţă. Un alt exemplu. Păstorul, după toate aparenţele, este o figură secundară. În fond, lucrurile nu stau chiar aşa. El reprezintă încarnarea martorului ocular, singurul care, în afara forţelor oculte sau a mesagerilor săi, cunoaşte adevărul căutat şi va spune ultimul cuvînt ; el este singurul care poate dezlega în profunzime taina firului real al vieţii lui Oedip. Aşadar, ca participare cantitativă, rolul Păstorului poate fi considerat redus, dar ca participare calitativă, ne apare de maximă greutate.

Marele Preot

Examinarea atentă a rolului Marelui Preot furnizează unele observaţii dramaturgice. În acţiune, pe Marele Preot îl întîlnim în prolog şi la începutul actului III. Dacă în acest act, are o participare cu totul efemeră, în prolog, prezenţa sa este de maximă eficacitate. În fond, replicile, intervenţiile sale au darul să încropească diferitele intervenţii ale unor grupări din mulţime ce aduc prinos noului născut. Întreaga expoziţie de atmosferă ancestrală, cu ecouri prelungi în vatra strămoşească, se încheagă prin pasajele Marelui Preot, coordonatorul procesiunilor şi datinilor prilejuite de serbarea naşterii lui Oedip. În prolog, Marele Preot are un dublu rol : să ghideze participările mulţimii şi să implore zeii, spre a dezvălui ursita pruncului din leagăn. La aceasta antrenează pe Laios şi Iocasta. Tiresias se introduce în acţiune singur, parcă neinvitat, prin gemetele sale de groază, gîndindu-se la viitorul lui Oedip. Numai apoi Marele Preot cere explicaţii profetului. Auzindu-l, se retrage din centrul acţiunii prin cuvintele : „*Să taci bătrîne*". Desprindem din cele spuse că Marele Preot este mai degrabă un mijlocitor

[1] Henri Prunières, „Oedipe de Georges Enesco à l'Opéra", „La Revue Musicale", Paris, nr. 164, 1936, martie.

Scanned with OKEN Scanner

decît un participant activ în conflictul Om-Destin. Aceeaşi funcţie şi-o menţine şi în actul III, cînd se profilează ca un mesager al mulţimii, dînd glas, într-o singură replică, durerii ce-o stăpîneşte. Nu ni se pare neavenită o comparaţie între Marele Preot din *Oedip* şi Marele Preot din *Aida*. Dacă în prima lucrare, Marele Preot se distinge prin legătura strînsă cu mulţimea, iar participarea lui la acţiune este indirectă, într-a doua, Marele Preot se distanţează cu totul de mulţime, dar intervine direct în acţiune, reprezentînd elementul contra-acţiunii. Este departe de noi intenţia de a face comparaţii de valoare artistică, deoarece lucrările sînt cu totul diferite, atît ca epocă, dar mai ales ca stil. În fiecare, Marele Preot este înzestrat cu pagini muzicale elevate.

Din pricina funcţiei de intermediar a Marelui Preot, Enescu nu-i încredinţează decît replici scurte şi unele intervenţii mai dezvoltate, neatingînd însă proporţiile unui arioso. În evoluţia partidei Marelui Preot din prolog se disting etape sub impulsul progresiei dramatice. Prima cuprinde trei fraze disparate, în timp ce se referă la Apa Dircei, cu care va fi stropit noul vlăstar. Prima frază se încheie cu o intervenţie de mai mare amploare : implorarea zeilor ca să-l ocrotească pe Oedip „*Ca ochii noştri limpezi fie ursita sa* !“ Deci, în prima frază, auzim referiri la destin, care, deocamdată, nu se ştie ce viitor rezervă pruncului regesc. Replicile adresate preoteselor, legate de Apa Dircei, au anumite corespondenţe muzicale, fiind asemănătoare ca intonaţie. Remarcăm prezenţa intervalului de terţă mică în primele note, apoi un arpegiu de trei sunete şi cadenţa dorică. De asemenea, recitativul seco, susţinut în două rînduri de acorduri lungi şi numărul identic de măsuri. Toate replicile sînt, în fond, clădite pe principiul variaţiunilor, şi au un caracter de recitativ seco (ex. 245 — a, b, c).

În măsurile de la nr. [20], ce încheie prima frază, intervine un element nou, intercalarea în partida vocală a leitmotivului Oedip, cum s-a arătat la ex. 58.

Următoarea fază se circumscrie în patru evocări cu caracter de ritual, fiecare fiind secondată de un răspuns coral. Am putea vorbi de eşafodarea scenei pe principiul antifonic, pe dialogul dintre mulţime şi Marele Preot. În partida acestuia întîlnim patru fraze asimetrice, de patru sau şase măsuri fiecare, dintre care prima şi ultima sînt diferite, pe cînd a doua şi a treia sînt asemănătoare (prin stilul psalmodic vocal, cu terminaţia pe nota *re*), deci un A B B C.

Prima frază (măsura a treia, nr. [48]) debutează prin preluarea în partida vocală a leitmotivului păstorilor (ca o identificare cu aceştia), modificat ritmic, în sensul atenuării caracterului dansant şi infuzării unui mers capricios, care trădează unduirile melismatice, melopeea doinită, străfulgerată de accente jeluitoare, pe de o parte, iar pe de alta, de molcomul cînt bisericesc cu uşoare inflexiuni orientale. (ex. 246).

Maniera vocală de tratare ne conduce spre stilul psalmodic. Alunecările, stilul ornamentat şi, în plus, prezenţa sfertului de ton atestă influenţa muzicii bizantine vizibilă şi în partea corală. Atît în această frază, cît şi în ultima, cadenţa finală se face pe terţa descendentă, la fel ca şi în intervenţiile din faza precedentă.

Scanned with OKEN Scanner

În fraza a patra, nr. [52] survin și leitintonațiile Oedip, ca și în finalul primei faze. În frazele a doua (nr. [50], măsura a treia) și a treia (nr. [51]), stilul vocal impune o scriitură diatonică, de factură aerată, cu desfășurări ritmice constante în jurul valorii de optime.

În sfîrșit, ultima etapă a partidei vocale, compusă din două secțiuni, de cîte cinci măsuri, o avem la nr. [54], cînd, după o rezumare a atmosferei de ritual, auzindu-se caracterizarea muzicală a femeilor tebane (acompaniament, măsura a treia) și o transfigurare a leitmotivului păstorilor (măsura a patra), urmează întrebarea adresată părinților, prin care ne conduce spre acțiunea centrală „... *cu ce nume vreți voi să se cheme?*" ; în orchestră apar acum, pentru prima dată, leitmotivele paricidului și incestului. Marele Preot are în voce o expresie menționată cu „*dolce cantabile*", apoi „*cantabile*". Deci, de la recitativ, prin psalmodie, la melodie cantabilă. În mod deosebit, remarcăm construcția intonațională a primelor două măsuri care descind atît din inversiunea intervalului de cvartă, caracteristic pentru Oedip, cît și din primele note ale recitativului Marelui Preot, ca apoi să continue prin alinierea secvențională a unor salturi de cvarte perfecte (ex. 247).

Adeseori, discursul Marelui Preot se construiește pe intervale perfecte, de obicei cvartă, cvintă perfectă, care se încadrează în diapazonul unei octave. Deci, în partea sa vocală nu numai că predomină elementul diatonic (presărat cu treceri cromatice), dar predomină intervalele perfecte. Ultimele două replici le adresează lui Tiresias și au un pronunțat contur dramatic (totuși înrudit cu ceea ce a mai fost în vocea sa), marcînd evoluția acțiunii însăși, de la o atmosferă senină spre una întunecată.

Ultima intervenție a Marelui Preot (nr. [208]) are loc în actul III. Se face precipitat, pe suportul unei țesături simfonice care aduce cu insistență elemente leitmotivice și însăși imaginea fioroasă a ciumei (ex. 157). Diapazonul liniei vocale, numai în măsura a șaptea, ultima, depășește cadrele unei cvinte, la început micșorată, tocmai pentru a sublinia tensiunea dramatică. Cu toată acuitatea situației, intervalele care predomină în discursul Marelui Preot sînt iarăși cele de cvartă, cvintă, terță. Și aici se infiltrează, cu puternice inflexiuni dramatice, provenite prin schimbarea accentelor tonice și prin alterarea neprevăzută a formulelor ritmice, leitintonațiile lui Oedip. Așadar, în partida vocală a Marelui Preot nu sînt forme vocale consacrate, arie, monolog etc. Cele mai dezvoltate momente nu depășesc granițele unui period. Este și aceasta o consecință a portretului Marelui Preot, care nu se adîncește, întrucît trăirile lui sînt prea puțin importante în contextul acțiunii. De aici, o tratare redusă la intervenții de scurtă respirație, menite să transmită un gînd, să angajeze participarea la celebrarea unei procesiuni, să conexeze secțiunile grupurilor distincte ale mulțimii.

Paznicul Tebei

Aportul unui anumit personaj dictează alegerea formelor vocale și a procedeelor stilistice. Spre deosebire de Marele Preot, Paznicul (Străjerul) se află mai aproape de magistrala acțiunii. Va îndeplini funcția redării ambianței scenei Sfinxului, îl va încunoștiința și preveni pe străin de pericolul ce-l

Scanned with OKEN Scanner

ameninţă şi, în sfîrşit, va prezenta tebanilor pe Oedip — salvatorul cetăţii, omorîtorul Sfinxului. Paznicul este tot un fel de ghid, de mijlocitor, dar legat de personajele centrale, situat pe axul principal al intrigii. În monologul „*Din zori şi pînă-n zori, mereu stau de veghe...*", ni se înfăţişează profilul Străjerului, deşi într-o manieră destul de relativă, indirectă, deoarece nu se insistă asupra persoanei sale, ci asupra mediului străjuit. În arie se expune situaţia existentă : Sfinxul doarme, tebanii pot dormi liniştiţi. Enescu foloseşte forma liedului de tip narativ, deşi grav, cu accente dramatice, în stare latentă, care se interferează pe neobservate în şuvoiul muzical, după stingerea sonorităţilor dense ale interludiului. De altfel, acestea revin ca o variaţiune, susţin pe o porţiune acompaniamentul ariei Străjerului, iar după încheierea sa se continuă. Acest curs al variaţiunilor, întrerupt pe alocuri, dar totuşi constant ca sferă imagistică, creează organicitatea şi continuitatea substanţei sonore. Tocmai în aceasta rezidă superpoziţia care se naşte, prilejuind dispunerea orizontală a straturilor intonaţionale şi pluralitatea factorilor scenici ce acţionează simultan. Fluxului continuu, aparent integru, i se suprapune linia vocală care se îngemănează şi pliază pe fundalul simfonic, dar nu se mimetizează, păstrîndu-şi o relativă autonomie interioară. Astfel, partea vocală a Paznicului, în prima sa manifestare (nr. [139]), are o formă ternară extrem de clară : prin prezenţa reprizei ; literar, aceleaşi cuvinte ; muzical, identică, la început, apoi variată, datorită modulaţiei spre centrul *fa diez* minor. Tema ariei are ceva din fiorul cîntecelor *parlando*, din doinele haiduceşti. Atrage atenţia persistenţa intervalului de terţă mică, care ne îndreaptă gîndul spre leitmotivul lui Oedip. În fond, după puţine măsuri, urmează melopeea lui Oedip, al cărei pivot central este acelaşi interval. Ambitusul se încadrează în limitele unei sexte mici. Melodia devine capricioasă, din pricina caracterului uşor melismatic, a ritmurilor, cînd sincopate, cînd şchioape, datorită trioletului sau permutărilor de accente. Cadenţa primei fraze este perfect pregătită şi marcată. Enescu reliefează melodia prin simplificarea facturii la o pedală gravă pe nota *si*. A doua frază se arcuieşte tot pe o pedală, un acord de *mi bemol* minor, peste care se unduiesc armoniile rarefiate, convulsive, specifice atmosferei din interludiu. Cursul melodic al frazei secunde este preluat de trei interjecţii, relativ calme, cu alură de recitativ, oprite pe o notă prelungită, *mi becar* (ex. 113). Secţiunea mediană aduce două fraze, două valuri care instaurează o atmosferă întunecată de groază, de spaimă. În orchestră se proiectează cu tot mai multă forţă leitmotivele Sfinxului, sub cele două ipostaze, şi al disputei cu Oedip, prin figuraţii la violoncele (nr. [140], măsura a şasea şi a şaptea). Leitmotivul Sfinxului se va strecura şi în partida vocală a Străjerului, sub forma a două celule alăturate, la sfîrşitul secţiunii medii, deci a frazei secunde (nr. [141], măsura a patra şi a cincea). Discursul vocal se conturează sinuos, dramatic, trădînd cruzimea fiarei şi teama Paznicului, iar pe un plan mai general, a tuturor tebanilor. Astfel, se pregăteşte atmosfera încordată de mai tîrziu. Din procedeele tratării vocale a acestor fraze, am semnala prezenţa salturilor de septimă mică şi micşorată, cvintă micşorată şi îndeosebi mersul cromatic descendent, din semiton în semiton, în cadrul unei terţe mici. De asemenea, apelarea la efectul de „semivoce", bine articulat, ca în cazul măsurii cu care debutează secţiunea mediană

Scanned with OKEN Scanner

(ex. 112). Construcţia monologului relevă o dispunere neconformă a frazelor, organizate riguros, deşi oarecum asimetric. Elementul care pledează pentru forma tripartită îl constituie readucerea temei iniţiale (a primei fraze), în tonalitatea de bază, *mi bemol* minor. Forma, aşadar, este A B B_V A, iar numărul măsurilor fiecărei secţiuni prezintă o interesantă orînduire :

Secţiunea	A	B	B_V	A
Numărul măsurilor	4+3=7	$\overset{4}{(2+2)}+3=7$	3+4+(1+1)=7(+2)	4+3(+1)=7(+1)
Cadenţă	mi bemol-mi ;	mi-sol diez ;	do bemol - sol bemol ;	do-fa diez
	139	140	141-142	raport armonic ce ne aminteşte leitintonaţia Oedip 142-143

Tot leitintonaţia terţei mici va domina şi organizarea sonoră intercalată în măsurile libere ale melopeei lui Oedip, provenită din replicile lapidare ale Străjerului ce-i ilustrează gîndurile, auzindu-l pe drumeţul care se apropie neşovăitor.

Prevenirea Străjerului are un caracter mai dramatic, atunci cînd Oedip este încunoştiinţat de existenţa Sfinxului în apropiere. În vocea Paznicului se întrepătrund nu numai leitintonaţiile lui Oedip, dar şi ale Ekhidnei, ca în măsurile doi şi trei, nr. [148]. Prevenirea se motivează prin argumente, între altele că Sfinxul este fiul destinului (în voce, leitmotivul disputei), după care se dă curs descrierii care-i înfăţişează cruzimea. Muzica acestui moment, *Misterioso ma con moto,* este tot cea a preludiului, cu deosebirea că metrul este lărgit : $\frac{9}{8}$ în loc de $\frac{3}{4}$; pedalele armonice sînt aceleaşi. Diferă tonusul, de data aceasta mai activ, care va culmina într-o pronunţată stare irascibilă. Arhitectural, descrierea Sfinxului se integrează în tiparele unei perioade de şaisprezece măsuri, dispuse simetric ; am îndrăzni să-i spunem chiar arioso. Linia vocală este mai sinuoasă, nu numai din cauza alternării duratelor, între care diviziuni neregulate, duolete, cvartolete, sau a înmulţirii intervalelor mărite, ci şi datorită ritmului alert şi masivităţii orchestrale care desfăşoară cu virulenţă fluxul sonor. Am desprinde din acest fragment cascada cromatică din partida vocală accentuată prin diviziuni neconstante care se încheie cu o admirabilă cadenţă de cvartă (intersecţia nr. [151] —[152]).

Argumentele Străjerului dobîndesc exact rezultatul contrar. În loc să-l îndepărteze pe Oedip, îl incită, îi trezesc dorinţa răfuielii. Să recunoaştem că procedeul dramatic este eficient ! Hotărîrea lui Oedip urmează după ce Paznicul îi arătase că nimeni nu va scăpa Teba, deşi, în eventualitatea neprevăzută a unui act temerar, învingătorului i se atribuie, drept răsplată, mîna Iocastei. . . În partida Străjerului revin exclamaţiile scurte, ca apoi rolul său să treacă pe planul doi. Interesant că leitintonaţiile oedipiene prezente în vocea sa sînt inversate, răsturnate, ceea ce trădează compasiunea Paznicului faţă de eroul tragediei (ex. 248 — a, b, c).

După monologul Paznicului, în formă tripartită, a urmat o scenă întreagă a acestuia cu Oedip, care, convenţional, s-ar putea delimita astfel : a) intercalare în melopeea lui Oedip, b) recitativ dramatic ce precede de-

Scanned with OKEN Scanner

scrierea Sfinxului, c) arioso — descrierea Sfinxului și d) exclamații lapidare, concluzive, sub formă de recitativ dramatic seco sau acompaniat.

Paznicul mai intervine o dată în acțiune, în același tablou al actului II, apărînd ca mijlocitor între Oedip și tebani. Bucuros, el își invită concetățenii la sărbătorire și-l prezintă pe Oedip. Muzical, chemările sale, deși acoperă o suprafață destul de întinsă, luînd aspectul unui adevărat monolog, nu se încadrează în clișee prestabilite, avînd o desfășurare liberă. Intervalele și valorile de durată nu mai sînt convulsionate. Totul este larg, generos, cantabil, într-un registru penetrant.

În măsură mai mică se poate vorbi în această scenă despre o anumită temă care să-i aparțină. Melodia din vocea sa este clădită în cea mai mare parte pe formule deja cunoscute, provenite din variațiunile unor leitmotive, deoarece nici în acest caz Paznicul nu se prezintă pe sine, ci se manifestă ca un intermediar. Se pot desprinde patru microetape în depănarea scenei ce urmează morții Sfinxului — victoria lui Oedip. Am spus scenă, deoarece partida Străjerului se interferează cu cea a lui Oedip și a tebanilor. Schema de mai jos ne ajută să reprezentăm scena amintită, ghidîndu-ne după partida Străjerului :

Micro-etape	1	2	3	4
Proveniența tematică :	Leitmotive: Sfinx Oedip Teba Oedip	Teba	vestigii din Im. Teba	Im. Oedip
Metrul :	$\frac{3}{4}$ 2 Teba Oedip	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{2}$.2 $\frac{3}{2}$ 2	
Nr. măsurilor:	3+4+4+6	2+4	4+4+3	3+2+3+3
Ex. anterioare:	ex. 134, 137 ex. 138, 135			ex. 139
Nr. în partită	170 171	172	173 174	175

Se observă existența unei intenții de repriză, deși motivul revine mult schimbat și într-o altă tonalitate. De altfel, sub raport tonal, factura este în permanență în stare modulantă, tinzînd spre centrul *re* major.

Vocea Paznicului se mai aude în două rînduri, dînd informații asupra lui Oedip, că este fiul lui Polybos din Corint (ex. 143). Aceeași idee o repetă la nr. [182], cînd se folosesc leitintonațiile Sfinxului și ale lui Oedip (celula *b*). După aceasta el se contopește cu mulțimea.

Străjerul este un personaj destul de modest ca funcție dramatică, dacă-l comparăm cu Oedip. Cu toate acestea, este caracterizat prin numere vocale dintre cele mai complexe ca formă, conjugate cu natura situației scenice. S-ar putea stabili chiar o relație simetrică de colorit, de atmosferă, dintre prima (monolog) și ultima (scenă) intervenție a Străjerului, ambele fiind prin expresie mai luminoase, pe cînd scena cu Oedip, dinaintea disputei, este dramatică, chiar sumbră.

Scanned with OKEN Scanner

O altă observație demnă de semnalat este că tematismul întregii părți vocale a Paznicului provine din diferite surse intonaționale centrale. Ceea ce însă îi conferă individualitate deplină, trebuie căutat în maniera tratării vocii, intervalica, registrul folosit, într-un cuvînt, felul cum se ordonează vechile microstructuri idiomatice pe făgașul noii realități.

Phorbas

Compozitorul dramaturg își conturează personajele, recurgînd la un anume procedeu vocal. În cazul lui Phorbas, Enescu adoptă cantabilitatea generoasă, melodismul de alură post-romantică (numai în ceea ce privește suflul). Poate nici un alt personaj din tragedia lirică *Oedip* nu este înzestrat, în partea vocală, cu asemenea resurse melodice ca Phorbas, simbol al bunătății, liniștii și fericirii. Totodată, Phorbas, în tabloul Corintului, nu are replici scurte, nu dialoghează, ci își expune gîndurile într-un spațiu rezervat exclusiv lui, chiar dacă pe parcurs se interferează (o singură dată) corul invizibil. Așadar, apariția lui Phorbas în scenă prilejuiește compozitorului adaptarea unei structuri clasice a genului liric : arioso-ul precedat de recitativ. Temele sînt deduse și în acest caz din filoanele leitmotivelor. Numai că folosirea celor două nomenclatoare muzicale ale Corintului este întru totul justificată : Phorbas este locuitorul Corintului, cu care, în cele din urmă, se confundă.

Introducerea — *poco meno mosso* (nr. [80]—[81]) — care precede arioso-ul cu o desfășurare calmă, pe o pedală *do* major și pe acorduri statice, include trei microstructuri : antecedentă, unde apar leitintonațiile lui Oedip, căruia i se adresează (ex. 17) ; consecventă, cu o dezvoltare *poco sostenuto* ; o concluzie care readuce formula melodică cadențială din primul leitmotiv al Corintului. Dispoziția măsurilor este 5+4+5.

Arioso-ul propriu-zis se grefează pe dezvoltările simfonice ale celor două ipostaze ale Corintului, dispuse sub formă ternară de lied cu repriză dinamică. În plus, intervine și corul invizibil, cu îngînarea principalelor note armonice ale melodiei Corintului pe cuvîntul „*Ah* !". Deși fundalul sonor este același, dar în altă factură, partida vocală este tratată variat, astfel încît elementele reprizei se află, cu precădere, în partea orchestrală. Secțiunea debutantă — *Allegretto amabile* — are la bază primul element tematic al Corintului. Secțiunea mediană aduce contrastul prin al doilea element tematic. Apoi, din nou, în orchestră revine primul element, la început în *mi* minor, apoi modulează spre *sol* major.

Expunîndu-și concepția asupra artei muzicale, Enescu declară în *Amintiri* că manifestă oroare pentru orice stagnare. Creația sa, surpriza unei veșnice primeniri, chiar dacă se interferează cu tipare convenționale, demonstrează practic cum maestrul evită stagnarea. În arioso-ul lui Phorbas, spre exemplu, revenirea A-ului se face intens modificat, atît în partea orchestrală, cît și în cea vocală. Dacă în discursul simfonic, cu toate modulațiile pasagere, se interceptează cu ușurință linia melodică a Corintului, cu iz de colindă, în partea vocală nu se reperează decît vagi aluzii la aceasta. Țesătura înaltă a vocii de bas a fost preferată de compozitor, pentru a susține

Scanned with OKEN Scanner

tensiunea ascendentă şi pentru a da expresie stărilor sufleteşti euforice ale petrecerii care îmbie ademenitor. De la o linie vocală desfăşurată cursiv şi reţinut în primele două fraze, într-a treia, tonusul se precipită. Alteraţiile sporesc, pentru a se linişti în note cadenţiale lipsite de orice urmă dramatică. De altfel, cadenţele întîlnite în paginile Corintului, în speţă în arioso-ul lui Phorbas, sînt abundente, în valori augmentate, dispuse pe trepte principale. Cadenţele trădează filiaţia cu melosul folcloric. (ex. 249 — a+b+c+d+e+ +f+g+h+i).

Într-un anumit fel, arioso-ul lui Phorbas readuce o porţiune din muzica preludiului actului II. Iar modificările din repriză ne îndreptăţesc să vorbim despre o repriză dinamică, menită să evite caracterul static.

Phorbas reintră în acţiune în actul III, cînd vrea să-l convingă pe Oedip să se întoarcă la Corint. Spre a-şi atinge scopul, în ultimă instanţă, recurge la argumente care se înscriu pe linia descoperirii adevărului : Polybos şi Meropa nu-i sînt părinţi. Spre deosebire de apariţia precedentă, acum Phorbas capătă o dezvoltare dramatică, cînd după atmosfera contemplativă, brăzdată de aluziile tematice ale Corintului, se succed pagini dense, încordate şi surprinzătoare prin elementele noi ce le aduc.

S-ar putea delimita două secţiuni mari în partida vocală a lui Phorbas din actul III. Cea dintîi ne reaminteşte schema ternară a arioso-ului, în sensul că se disting secţiunile exterioare dominate de primul leitmotiv al Corintului, iar la mijloc, secţiunea dominată de al doilea. Numai că acum frazele lui Phorbas apar discontinui, întrerupte mereu de interpelările lui Oedip, de intervenţiile Iocastei şi ale corului. Din pricina dinamismului alert, al dezvăluirii acţiunii, se modifică şi proporţia melodicităţii, în sensul respiraţiei ample. Ea capătă mai degrabă contururile unei melodii întretăiate de valori scurte şi diverse, pe aceeaşi notă, în stilul recitativului dramatic.

O manieră oarecum diferită o avem cînd Phorbas vorbeşte despre Meropa. Intervalele sînt dispuse treptat, ascendent, în valori de pătrime la început. Prin încadrarea cvartoletului de pătrimi în măsura ternară, se obţine un efect discret de oscilare, labilitate, ca apoi reluarea intonaţiilor Corintului, în grupări cantabile, să permită instaurarea temporară a unei stări lirice, cu străfulgerări dramatice. Siguranţa şi calmul lui Phorbas au margini. Văzînd că Oedip este neînduplecat, îi destăinuie secretul : stăpînii Corintului nu sînt părinţii săi.

În momente de mare tensiune, partea vocală se întrupează din alăturări leitmotivice, cum s-a constatat la ex. 96.

Astfel, la nr. [270], de la cantabilitatea leitmotivului Corintului, trecîndu-se prin leitmotivele Oedip, Iocasta, se ajunge în final, după ce iarăşi se aud ecouri din Corint, sub formă de cadenţă brutală, la emblema sonoră a paricidului. Observăm structurarea frazei vocale pe intervale alăturate, cantabile, şi intervale vorbite, pronunţate repede, staccato şi sec, pe contraste între valorile relativ largi, iar pe de altă parte, incisive, scurte. Se îmbină astfel, atributele recitativului melodic cu cel *parlando*. În partida vocală a lui Phorbas, se foloseşte, în continuare, stilul „aproape vorbit", cu grupări ritmice inegale ca durată, ca urmare a distribuirii asimetrice a accentelor tonice. Atît secundele mici şi optimile ordonate ternar la început, cît şi saltul de terţă mare şi cvartă mărită, după care iarăşi urmează succesiunile de

Scanned with OKEN Scanner

secunde, dar în valori de șaisprezecimi, imprimă muzicii o notă gravă, aproape fatală, accentuată și de prezența emblemei sonore a destinului. (ex. 250).

O altă modalitate de tratare vocală o găsim tot în partida lui Phorbas. Precipitarea dramatică se realizează prin plecarea de la o anumită notă, ajungîndu-se treptat, suitor, la o înălțime apreciabilă, ce marchează culminația frazei. În altă ordine de idei, stilul *parlando* presupune insistența pe un ton în valori cu durată mică, sincrone cu numărul silabelor. În aceste momente nu mai pătrund fluctuațiile ritmice, nici salturile intervalice. Totul are o desfășurare sobră. Efectul dramatic se obține tocmai prin transpunerea textului în muzică, fără artificii. Aici grupările ritmice primare suportă repetări (ex. 251).

Se menține însă principiul sesizat de Ștefan Niculescu, potrivit căruia nu se întîlnesc „identități ritmice, între o măsură și alta vecină ei [1]". Adică, varietatea ritmurilor în muzica enesciană este de-a dreptul debordantă, eliminînd aproape orice posibilitate de repetiție, în suprafețe restrînse. Excepție de la regulă o fac numai acele pagini (și ele restrînse la număr), unde principiul este conștient încălcat. Revenind la imaginea lui Phorbas, se cuvine să conchidem că se pliază pe fundalul evenimentelor. Ultima sa intervenție o avem în scena culminației. Partida vocală a lui Phorbas pornește de la stări lirice și narative, dar ajunge la momente de supremă forță dramatică, reeditînd sau recapitulînd esența ființei sale și în actul III. Evoluția sa nu este, așadar, bruscă, ci înlănțuită. Deși ne-a fost prezentat în puține pagini. Phorbas s-a profilat cu o bogată viață afectivă, în culori solitare, ce-i aparțin exclusiv lui și mediului din care provine, Corintul. Ca și în cazul Paznicului, Phorbas nu dispune de pagini rezervate strict lui. Cu alte cuvinte, respectivul personaj servește definirii cadrului general al acțiunii. Desprindem același proces laborios de întrepătrundere între diferitele sfere tematice. Ca atare, aceeași sferă intonațională îndeplinește multiple funcții. Cele două idiome ale Corintului se leagă nu numai de cetate, dar și de persoana lui Phorbas. Un fenomen similar se petrece cu Paznicul, care se leagă de leitmotivul Tebei. Și mai edificator, în sensul celor spuse, este dualitatea leitmotivului Atenei, care poate fi considerat că aparține și lui Teseu.

Teseu

Firește, argumentele în sprijinul acestei teze nu sînt abundente. Teseu se pliază pe muzica interludiului la actul IV. În partida lui nu se întîlnesc noi valențe expresive sau, mai corect, pagini legate exclusiv sau, în primul rînd, de imaginea sa. De aici provine dualismul leitmotivului Atenei, prefigurat ca atare, cu mult înaintea epilogului. Așadar, Teseu se contopește cu simbolul muzical atenian, în ambele sale intervenții, atît în expoziția actului final, cît și în momentul luării lui Oedip și Antigona sub scutul său ocrotitor. Ca extindere, rolul Teseu nu depășește optsprezece măsuri. Dar în

[1] Ștefan Niculescu, „Cvartetul nr. 2 pentru pian și coarde de George Enescu, op. 30", revista „Muzica", București, 1957, nr. 3, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

nici o clipă, ca spectator, nu ai senzaţia că lipseşte ceva chipului său muzical. El nu este vlăguit şi nici sărăcăcios. Această impresie se datoreşte tocmai fuziunii caracteristicii muzicale ateniene cu Teseu. Chiar şi în final, cînd Teseu are de îndeplinit atribuţii exclusiv figurative (regizorale), prezenţa sa vocală fiind absentă cu desăvîrşire, chipul său se grefează cu autoritate tocmai datorită muzicii atenienilor şi imnului bătrînilor sfetnici.

Teseu aparţine grupului personajelor statice, lipsite de evoluţie. Cum apare prima oară, aşa îl vedem şi în ultima scenă, cu deosebirea că avem mai multe date despre conduita sa exterioară. Cu alte cuvinte, cele cunoscute se consolidează în acţiune, dar nu se ramifică, nu se îmbogăţesc cu noi acumulări, cu noi aspecte structurale. Faptul este uşor demonstrabil, vorbind despre muzica sa. În cele două intervenţii, cu deosebiri minime, Teseu are aceeaşi substanţă emoţională, aceeaşi muzică.

Prima intervenţie (nr. [325]—[327]) are loc după corul înţelepţilor. Într-o nestăvilită vervă improvizatorică a elementelor melodico-armonice ale preambulului actului IV, Teseu invocă măreţia sacră a Atenei, veghiată de Eumenide, unde „*dreptatea şi pacea domnesc în cetate*". De fapt, se poate vorbi de o variaţiune a acestora — cu menţiunea riguroasă a fazelor sale. Ca structură vocală, invocaţia este o perioadă de douăsprezece măsuri în $\frac{9}{8}$, cu două fraze clare, monotematice, dispuse simetric 6+6. Linia vocală se pliază pe discursul simfonic tumultuos, într-o „dolce" manieră cantabilă, cu elemente de *parlando*, îndeosebi în măsurile a doua şi a treia, unde şaisprezecimile şi diviziunile ritmice, din care nu lipsesc cvartoletele, impulsionează şi chiar dramatizează sensul cuvintelor. Se remarcă nota uşor instrumentală a discursului vocal, în care, pe alocuri, se aud apogiaturi (chiar pe şaisprezecimi) ce întetesc ambianţa hieratică, picturală a peisajului. Faţă de preludiu, prin reliefarea celor trei filoane tematice iniţiale, se produce o mai mare pregnanţă melodică, în pofida unduirilor discrete şi licenţelor de la matcă, dictate de încrustarea textului. În fraza debutantă sînt înglobate primele două aspecte tematice variaţionale ale preambului, ca în cea secundară să se folosească al treilea, după care urmează o amplificare conclusivă, mai luminoasă, mai largă, ca valori de durată, şi ascensivă ca tonus convenţional, cadenţînd în două rînduri pe nota *do diez*.

Cealaltă intervenţie (nr. [262]) a lui Teseu este şi mai laconică, cuprinzînd doar şase măsuri, dintre care primele două sînt oarecum introductive, decurgînd din muzica ce încheie implorarea Antigonei, aflată în primejdie. În discursul lui Teseu se aud leitmotivele Oedip şi Antigona. De fapt, este un salut adresat celor două personaje, pe care, aşa cum rezidă din ceea ce urmează, le ia sub aripa sa ocrotitoare. Într-o linie melodică de rarisimă respiraţie $\frac{12}{8}$ (îndeosebi în orchestră) se readuc, condensate, leitintonaţiile Atenei. Remarcăm aceeaşi indicaţie de tempo, *Moderato*.

În fiecare din cele patru măsuri, ca într-un compendiu, se perindă frînturi intonaţionale, de sine stătătoare. Dispoziţia lor este simetrică, două cîte două ; în măsura a doua şi a patra se realizează culminaţii (ex. 252).

Fragmentele din exemplul alăturat reprezintă : a) o variantă defectivă a leitmotivului Atenei (se apelează la schema sa) ; b) o formulă melodică trisonală descendentă, cu caracter doinit ; c) o îmbinare între al treilea element atenian cu leitmotivul lui Oedip şi d) o cadenţă admirabilă prin

Scanned with OKEN Scanner

neconformismul ei care intervertește și redistribuie notele componente ale aceluiași leitmotiv Oedip. Ca linie melodică, se impune alăturarea a două cvarte, perfectă și mărită, și rezolvarea prin saltul coborîtor de septimă mare. De altfel, înșirarea sunetelor cadențiale ne dă o structură tetracordală — *la — re diez — mi — fa diez* — frecventă în creația compozitorilor români contemporani, continuatori ai creației enesciene.

Deci, față de cealaltă intervenție a lui Teseu, acum întîlnim în linia sa vocală nu numai atributele leitmotivice ale Atenei, ci și ale lui Oedip (în trei ipostaze) și Antigona, ca reflex al atitudinii sale față de cei doi eroi. Deci, contactul cu noi personaje se repercutează prin îmbogățirea substanței muzicale, prin preluarea idiomelor lor muzicale. Ne întrebăm de ce, în scena respectivă, nu intervine leitmotivul lui Creon, în partida lui Teseu ? Răspunsul este simplu : simpatia Regelui Atenei nu este de partea lui Creon. Așadar, un alt argument în sprijinul ideii triumfului Omului asupra Destinului.

Meropa

Același procedeu al legării unui anumit personaj de un leitmotiv care nu-i aparține direct, ca în cazul lui Teseu, îl întîlnim în partida Meropei, cu deosebirea că aceasta, avînd un rol dramatic mai consistent, capătă o tratare dramatică ce se îndepărtează considerabil de la matcă.

Și Meropa apare numai într-un tablou, al Corintului. Funcția sa se rezumă la un aspect activ : să-l incite pe Oedip ca să-i dezvăluie motivul tristeții sale, care îl împinge spre meditare. Evoluția Meropei, deși concisă, este bogată în trăiri. De la neliniște și curiozitate, ajunge la disperare, la nemărginită durere, aflînd soarta funestă a aceluia pe care-l consideră fiu. Desfășurarea interioară a stărilor sale sufletești este vizibilă, ghidîndu-ne după indicațiile compozitorului notate deasupra partidei vocale : *„avec tendresse“, „dolcissimo tranquillo“, „avec force“, „a mi-voix“, „avec horreur“*.

În viziunea compozitorului, partida vocală a Meropei cunoaște trepte diferite. La început, își descifrează neliniștea și îngrijorarea într-o formă ce ar putea fi denumită arioso, ca apoi intervențiile sale să fie discontinui, scurte replici, restrînse tot mai mult. Deci, de la o formă vocală unitară, cantabilă, am spune clasică, la intervenții răzlețe, la o declamație liberă. Delimitarea corespunde structurării însăși a intrigii dramatice. Exprimîndu-și propria-i neliniște, dă curs agitației din sufletul lui Oedip. Descărcarea se face într-o scenă, într-un dialog unde se precipită, pe măsură ce sînt spuse adevărurile cunoscute la Delphi. Așadar, Meropa se dezvăluie într-un număr închis (deși o singură dată intervine Oedip) și apoi într-o scenă dialog.

Microstructura intonațională a arioso-ului Meropei este extrem de complexă, deși, aparent, pare simplă. Ca sferă intonațională domină primul leitmotiv al Corintului, puternic îmbibat de elementele leittematice oedipiene ! Simbioza surselor menționate prefigurează noi entități tematice.

Arioso debutează cu un recitativ seco, *Pochissimo più tranquillo* (nr. [92]) provenind din leitmotivul Corintului, în forma în care l-am auzit la

Scanned with OKEN Scanner

corul din culise, în linii mari, dar sub o nouă formă, datorită stilului melodic uşor vorbit (ex. 89). *Andantino senza lentezza,* arioso-ul propriu-zis, este bitematic. Mai întîi avem în partea vocală o temă melodică ce îmbină leit-intonaţiile Corintului cu cele ale lui Oedip. Viorile aduc o altă temă, avînd aceleaşi origini, dar, ca profil, răsturnată şi inversată. Ambele elemente apar suprapuse în partea orchestrală la nr. [94], măsura a doua, cu deosebirea că prima se îndreaptă spre sursa corintiană. Pe acest fundal biplan se brodează nervozitatea Meropei, partida ei aducînd asociaţii sonore oedipiene (ex. 253).

Din momentul intervenţiei părţii orchestrale, compartimentul vocal şi simfonic se bifurcă, alcătuind structuri aparent diferite. În realitate, în exemplul de mai sus se disting trei compartimente.

Linia vocală se organizează în două secţiuni 6+4 (sau 5+5) măsuri, pe cînd cea orchestrală în 4+6 măsuri, date fiind elementele tematice distinctive din cele două compartimente.

Grafic, proporţiile se prezintă astfel :

	Introducere	Arioso	A		Av
Voce măsuri	4		6		4
			(5)		(5)
Orchestră (tacet)			4		6
Nr.	[92]		[93]	[94]	[95]

Rezultă că cele două compartimente se sincronizează numai în dimensiunile generale, pe cînd în planurile interioare ele sînt juxtapuse asimetric, ceea ce contribuie la realizarea unei susţinute cursivităţi, la contraste ce intensifică asperitatea dramatică.

Remarcabilă este măiestria cu care Enescu obţine creşterea tensiunii. Cele patru măsuri care încheie arioso-ul, pe plan vocal sînt continuarea inflexiunilor dramatice, temerare. Dar nu numai continuarea, ci şi accentuarea lor, prin abandonarea stilului cantabil în folosul celui *parlando,* unde accentele se organizează după importanţa cuvintelor şi silabelor. Semnalăm ambitusul de octavă şi sensul ascendent cu repetări şi reveniri, cu mers diatonic (exceptînd ultima notă), cu un caracter modulant, spre *do diez,* cu formule ritmice variabile, cu o culminaţie de mare efect dramatic, cînd după un arpegiu de *fa* major, printr-o alunecare cromatică, se atinge nota *do diez,* cea mai înaltă, insistent accentuată prin trei optimi (triolet) şi pătrime, în timp ce discursul orchestral se precipită impetuos (duodecimolete şi tridecimolete). De fapt, în finalul arioso-ului, efectul dramatic se conturează din opunerea bruscă a fundamentalelor *fa* şi *do diez,* întîlnite în germene în leitmotivele principale (ex. 254).

Înrudit cu fraza de mai sus este şi jurămîntul Meropei că Oedip este fiul ei, ceea ce dezlănţuie hotărîrea ireversibilă în sufletul eroului titular de a părăsi vatra părintească. Dacă nu era acest jurămînt, Oedip ar fi nutrit o licărire de speranţă că Meropa şi Polybos nu-i sînt părinţi. Deci, sensul jurămîntului este deosebit de dramatic, ducînd la o acţiune care va declanşa lanţul înfăptuirilor predestinate.

Ca expresie, fraza este mai încordată, deoarece se apelează la un *parlando* silabic, cu direcţie ascendentă, într-un ambitus mai extins, aducînd în

Scanned with OKEN Scanner

prim-plan amprenta lidică, din celula *a* a lui Oedip, întreţesută în şuvoiul precipitat al debitului vocal (ex. 255).

Cu acest exemplu am abordat şi scena Meropei cu Oedip, care continuă stilul vocal instaurat în arioso, mai ales în jurămînt. În rest, avem de-a face cu interogaţii punctate pe relatările şi mărturisirile lui Oedip, menite să redea oroare şi spaimă. Dacă în arioso-ul Meropei, Oedip este un interlocutor discret ce se rezumă să dea răspunsuri, în scena cu Oedip, atribuţiile se inversează : în plin cîmp vizual este Oedip, iar Meropa pune întrebări, în scopul de a-i transmite stările sufleteşti născute în dependenţă cu desfăşurarea acţiunii.

Cuprinsă de o adîncă oroare, auzind povestirea lui Oedip, cu sensuri odioase, Meropa se resemnează în a-l mai îndemna să participe la serbare şi dă înapoi. Ultimele cuvinte : „*O, taci ! Destul, ah, vai !*“ (ex. 86), pe un motiv de trei sunete, reluat în secvenţă la interval de sextă descendentă, sînt expresia tulburării, durerii şi groazei.

Laios

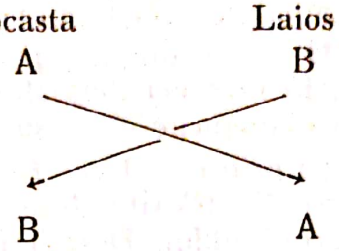
Prezentarea lui Laios şi Iocastei, în prolog, furnizează învăţăminte substanţiale în privinţa mînuirii formelor vocale, renunţarea la procedee clasice (dar statice), în virtutea dinamicităţii şi verosimilităţii. Cu gîndul la noul născut, ambii părinţi sînt înfăţişaţi într-un număr vocal, circumscris pe albia simfonică, desigur, nu simultan ca în duetele tradiţionale, ci succesiv. Enescu creează un procedeu ingenios, de întruchipare a aceloraşi situaţii şi trăiri, în fond, tot un fel de duet, dar de o formă nouă, recurgîndu-se la o structură ternară încredinţată ambelor presonaje. Este vorba de ceea ce am denumit într-un capitol anterior, leitreminiscenţa „*O, tu, pruncul meu . . .*“ (ex. 39). Ca stil vocal, avem o melodie cantabilă cu uşoare accente recitatorice, desfăşurate pe suportul orchestral redus la o pedală de *si*, peste care se brodează rarefiate cîteva intervenţii solistice sau frînturi acordice. Astfel, printr-o factură transparentă, se evidenţiază sensul cuvintelor şi linia melodică. Cu toate că două personaje îşi împart un singur număr, am îndrăzni să-l denumim, în terminologia consacrată, arioso, deoarece se naşte pe parcursul dezvoltării acţiunii, decurge şi se integrează în fluxul dramatic, fără a-l opri din mers. Ceea ce nu corespunde în cazul de faţă se referă la faptul că arioso-ul nu este legat de un personaj, ci este dispus la două personaje, înrudite ca sentiment şi idee. Ceea ce uneşte partidele celor doi eroi aparţine însăşi muzicii care îndreptăţeşte aserţiunea noastră. Potrivit muzicologului M. S. Druskin [1] în arioso „se afirmă o anumită tonalitate şi se remarcă tratarea muzicală diferenţiată pe perioade“. Sub acest raport, lucrurile sînt clare. Forma ternară a arioso-ului, nr. [56], rezidă din alinierea a două perioade, a cîte două fraze fiecare. Sub raport tonal, totul se desfăşoară pe o pedală neîntreruptă, deşi melodic se interferează tendinţe modulante.

[1] M. S. Druskin, *Voprosî muzîkalnoi dramaturghii operî*, Leningrad, 1952, Gosudarstvennoe muzîkalnoe izdatelstvo, p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

Structura sa este :

	a		b		b_v		a (uşor variat în cadenţă)
măsuri	2	+	2	+	2	+	2
	cadenţă pe *sol diez*		cadenţă pe *do diez*		cadenţă pe *si*		cadenţă pe *mi*
	A		B				A
	Iocasta				Laios		



Este interesant caracterul tratării biplane. Pe de o parte, repriza exactă atestă forma ternară, pe de altă parte, cele două perioade simetrice şi personajele care le preiau pledează pentru o structură *bipartită*. O altă trăsătură interesantă este dispunerea în oglindă a celor două perioade. Adică, materialul muzical cu care Iocasta începe, Laios termină, iar cu care Iocasta îşi încheie fraza, Laios debutează. Tranziţia se face prin reluarea exactă, de către Laios, a turnurii melodice din partida Iocastei, ceea ce susţine şi mai mult continuitatea discursului şi coerenţa sa.

În continuare, perechea regală apare separată, fiecare urmîndu-şi propria cale. Laios cunoaşte o transfigurare bruscă, auzind cuvintele lui Tiresias care-l apostrofează că n-a dat ascultare vocii care i-a prorocit să nu facă din Iocasta femeie cu rod. În vocea lui se aud replici disperate, într-un *parlando* melodic, deşi străfulgerat de nuanţe declamatorii. Enescu apelează la indicaţii riguroase ce călăuzesc maniera interpretativă „. . . *cu tremur, înspăimîntat, dureros*". Ca şi în alte momente, expresia muzicală este concentrată. Porunca lui Laios dată Păstorului, ca pruncul să fie aruncat la Kitheron, se face într-o frază reţinută, trădînd plînsul (ex. 256).

Reţine atenţia procedeul alăturării unor intervale dispuse ascendent în linia vocală : salt de terţă mică, staţionare pe o notă în valori constante de şaisprezecimi, grupate în cvintolet şi iarăşi salt, de data aceasta de secundă mărită. Urmează o pauză, după care, la semiton, se reia un nou val, în mers treptat, cromatic. De la voce plină se ajunge la voce albă, la „şopot".

În tabloul paricidului, Laios are o apariţie fulgerătoare, cînd îl apostrofează pe Oedip, ceea ce are drept rezultat uciderea sa (nr. [130]). O frază de două măsuri cîntă tenorul Laios, cu accente precis indicate, pentru a se marca sensul fiecărui cuvînt. Dar notele componente, în număr de patru, reiau parcă notele de bază din ultima replică a lui Laios, din actul I : *la-do-do diez-fa diez*. Paradoxal, Laios are o prezenţă fizică redusă în operă, dar muzical acoperă o suprafaţă extrem de amplă. Aceasta se realizează prin leitmotiv. Deci, Laios acţionează prin simbolul muzical ce-l reprezintă cu ostentaţie, atunci cînd situaţia-l solicită.

Scanned with OKEN Scanner

Ceva mai dezvoltată este partida Iocastei. După arioso, în prolog, Iocasta mai are o scurtă intervenţie, cînd, îngrozită de prevestiri, imploră zeii să-i ocrotească odrasla. Pe un fundal agitat, în care se precipită contururi abrupte ale leitmotivului său, ea desfăşoară o linie vocală la fel de agitată, vorbită la început, iar apoi mai largă, cantabilă ca o rezonanţă a rugăciunii (nr. [58]). În finalul actului II, Iocasta apare în postură de femeie seducătoare, fatală lui Oedip. Compozitorul încredinţează orchestrei rolul comentării şi redării acestor complexe stări antinomice. Centrul de greutate al rolului este în actul III, cînd evoluţia stărilor sufleteşti ale Iocastei se face sub forma unor valuri, în faze net detaşabile între ele, contopite în fluxul simfonic şi angrenate în dialogurile ce se succed cu repeziciune.

Diapazonul stărilor sufleteşti prin care trece Iocasta este extins. Ceea ce predomină este culoarea întunecată, trăirile dramatice, cu infinite nuanţe policrome, atingînd culmile paroxismului. Deşi intercalate în şuvoiul alert al dezvăluirii simfonice, porţiunile ce-o reprezintă pe Iocasta se pot delimita şi se pot distinge chiar prin unele tipare arhitectonice.

Intrarea în acţiune a fiecărui personaj este riguros motivată. Iocasta intervine în disputa Oedip-soţ şi Creon-frate, pentru a-i potoli. Aparitia sa urmează unui moment extrem de încins, al înfruntării. Prin linia vocală largă, generos cantabilă, ea impune autoritate (nr. [248] — ex. 176). Muzica trădează neliniştea din sufletul ei, tribulaţiile orchestrei se reiau în diverse ipostaze variaţionale ; leitmotivul său, împreună cu elementele leitmotivului Tebei, de soarta căreia sînt zguduiţi cu toţii, sînt grăitoare în acest sens.

Încă din prima intervenţie se pot deduce diverse stări. Iocasta, autoritară, îşi apostrofează soţul şi fratele, ordonă lui Creon să intre în palat, iar pe Oedip îl înduplecă, apelînd la dragostea lui. Vocal, aceste sub-etape sînt exprimate diferit : melodie cantabilă, diatonică, tetracordală, stil *parlando giusto*, cu tendinţe de lamentaţie, interjecţie şi iarăşi melodie cantabilă, bogată în cromatisme şi inflexiuni modale, cu mers sinuos, avînd indicaţiile expresive : „*sostenuto espressivo*“, „*lusingando*“ şi „*dolcissimo*“. S-ar putea vorbi chiar de un arioso (şaisprezece măsuri) cu elemente de repriză, numai dacă se ia în considerare ţesătura simfonică. De fapt, secţiunile se lasă greu delimitate. S-ar părea că totul se înlănţuie organic. Acest fapt derivă din absenţa secţiunilor tematice contrastante. Arioso-ul, aşadar, este monotematic, prin conexarea celor două izvoare leitmotivice amintite, în structuri variaţionale. Abia în repriză leitmotivul Iocastei se aduce sub o formă mai puţin deghizată (ex. 177).

După faza oarecum pacifistă, de relativă relaxare, Iocasta se înrolează treptat în acţiune, devenind un personaj activ ce aduce preţioase mărturii pe linia iluminării adevărului. Auzind cauza certei, caută să-l liniştească pe Oedip, sfătuindu-l să nu se supere pe un biet ghicitor : şi lui Laios cîndva i s-a prezis că va fi ucis de copilul său, dar Laios a fost ucis la răscrucea a trei drumuri . . . Procedeul dramaturgic, trebuie să recunoaştem, este extrem de eficace. Se tinde spre liniştire, dar rezultatul se află la polul opus. Lui Oedip i se dă prima indicaţie, i se strecoară în suflet prima bănuială că el ar fi într-adevăr, aşa cum i-a prezis Tiresias, ucigaşul. Iocasta vine cu do-

Scanned with OKEN Scanner

vezi : îi spune lui Oedip că Laios îi semăna, că a fost ucis în vremea cînd salva cetatea de Sfinx . . .

Linia vocală a Iocastei nu părăseşte graniţele cantabilităţii. Se cuvine relevată dispunerea descendentă a fluxului melodic, asemănătoare unei fraze post-ictus (ex. 176). Ne amintim că partida vocală a Meropei avea o structură inversă, o tendinţă ascendentă. Asemănătoare cu partida Iocastei, în ce priveşte desenul general melodic, va fi şi partida Antigonei.

Amintirea vechii preziceri este legată de reminiscenţa „*O, tu, pruncul meu*", şi trădează o notă de indiferenţă, redată printr-o declamaţie bine ritmată, ajungîndu-se la ceea ce compozitorul notează prin „*nettement prononcé*", la stilul patetic. Melodia lipseşte aproape cu desăvîrşire din partea vocală, fiind încredinţată orchestrei.

Ca regulă, compozitorul evită succesiunile asemănătoare, iar în ultima măsură ritmul (dacă nu şi metrul) se modifică, tocmai pentru a se sublinia o anumită idee nouă. Pe porţiuni ample, pe suprafeţe învecinate, formulele ritmice sînt întotdeauna diverse. Bănuiala Iocastei este redată în muzică prin motive scurte, pronunţate pe o singură notă sau cromatice (nr. [260], ultima măsură). Dar, după ce, ascultînd discuţia dintre Oedip, Phorbas şi Păstor, ea înţelege crudul adevăr, încearcă să-l înduplece pe Rege să nu mai persiste şi, în acest sens, pune în acţiune toate resursele fiorului dramatic. Enescu foloseşte atributele stilului *parlando,* îmbogăţit cu procedee ca portamento ascendent şi descendent, staccato, sacadare în tremolo pe un pasaj cromatic, pentru a reda cu maximă forţă tensiunea, disperarea (ex. 257).

Deznodămîntul fatal devine inevitabil. Iocasta înţelege, mai degrabă decît Oedip, adevărul crud şi, într-o supremă încordare, recurgînd la posibilităţile dramatice ale vocii albe, dă glas disperării, blestemului, compasiunii. Este una dintre paginile de autentic tragism — *parlando rubato* („ad libitum"), pe o pedală de septimă micşorată (ex. 258).

O dată în plus se confirmă teza că în partida Iocastei, Enescu manifestă predilecţie pentru crearea unor linii melodice descendente ; în cazul de faţă, într-un ambitus de cvintă, pendulînd în jurul notei *mi* (becar, bemol), în mers cromatic drept, sau în mers cromatic întors, intervertit. Oscilaţia în jurul unei note, gravă, pentru registrul de mezzo-soprană, îi conferă o neasemuită forţă răscolitoare. În maniera dispunerii intervalice, în stilul *rubato,* deslușim ecouri îndepărtate ale bocetelor, blestemelor şi strigătelor populare.

Firește, partea vocală a Iocastei din scena trepidantei urmăriri a procesului de re-combinare a faptelor şi re-creare a adevărului, nu se mai supune legilor formelor închise. Enescu optează pentru o structură deschisă, de aparentă improvizaţie, dar încercuită undeva de bare metalice, ce-i susţin monumentalitatea.

Ca o constatare generală, în rolul Iocasta, Enescu porneşte de la contemplaţie, efuziune maternă, spre disperare şi angoasă, trecînd prin cele mai diverse trăiri. Alte personaje vor urma o cu totul altă cale, bunăoară, Antigona, care marchează exact cursul invers, de la durere la seninătate. Întîlnim şi personaje lipsite de o asemenea evoluţie categorică, circumscrisă în parametrii opuşi.

Scanned with OKEN Scanner

Creon, deşi s-ar crede că rămîne într-o stare nedecisă categoric, marchează totuşi o evoluţie dramatică. De la slăvirea lui Oedip, la supunere, de la ceartă la alungare, de la viclenie la furie şi neputinţă. Astfel, se poate deduce că în dramaturgia muzicală se interceptează o permanentă superpoziţie, o suprapunere contrastantă de destine, linii de conduită şi afecte care, în ansamblu, alcătuiesc ceea ce se cheamă complexul arhitectural al trăirilor, de care muzica este nemijlocit legată.

Creon

Urmărindu-l pe Creon în partitură, îl întîlnim în patru momente diferite ca funcţie şi sens. În prolog, aduce omagii pruncului din leagăn, la fel ca şi grupurile din mulţime ; la începutul actului III se integrează mai direct în acţiune : este mesagerul Regelui ce aduce veşti de la Delphi. Tot acuma reiese că între cei doi oameni de stat mocneşte de mult o rivalitate ce iese la suprafaţă după scena cu Tiresias. Revine în finalul aceluiaşi act, ca dregător neîncoronat al Tebei, alungîndu-l din cetate pe Oedip. În epilog, Creon încearcă să-l înduplece pe nefericitul surghiunit să se întoarcă la vatra părintească, oferindu-i din nou frînele ţării.

Pe măsură ce intriga se dezlănţuie, partida lui Creon devine mai dramatică. Tonul eroic, sărbătoresc, transpare din salutul său (nr. [27]—[28]) ce precede corul războinicilor tebani, cu o linie cantabilă, chiar generoasă, compusă dintr-un număr restrîns de sunete, ce decurg din leitintonaţiile evidente, îndeosebi în fraza de încheiere. În prima frază vocală deslușim leitmotivul victoriei lui Oedip. Poate Enescu a vrut să anticipeze de la bun început rezultanta disputei dintre ei ? Forma părţii vocale a lui Creon, din prolog, se integrează în cadrele unei perioade cu două fraze (patru motive), a cîte 4—6 măsuri : a, b, a_v , b_v .

Amprenta vocală din primul act şi-o menţine Creon şi la începutul actului III, nr. [213]. Acelaşi ton eroic, sigur pe el, disciplinat, aceeaşi voce forte, ambitus restrîns, note repetate şi bine marcate. Alăturarea a două fragmente este grăitoare (ex. 259 — a+b).

O constantă a stilului enescian o constituie indicarea riguroasă a celor mai detaliate nuanţe expresive. În exemplul de mai sus, observăm o diferenţiere a accentelor, ceea ce ne permite să conchidem că Enescu stabileşte trepidaţia ritmică nu numai prin semne de durată, în care se înşiruiesc valori regulate şi valori neregulate (triole), dar şi prin alternarea accentelor. Astfel, ritmul devine un factor important al expresiei muzicale interioare. Dar în această scenă, chiar tratarea vocală a lui Creon se îmbogăţeşte cu intervale mai mari de cvintă, ca în cazul frazei muzicale pe cuvintele „*Vina unui omor . . .*“, cînd se infiltrează în discurs leitmotivul paricidului (ex. 161).

Întreaga scenă cu Creon (nr. [213]—[216]) are o configuraţie alertă, cu replici scurte, inclusiv corale. Totuşi, se poate spune că momentele laterale, de început şi sfîrşit, le deţine Creon, realizîndu-se o curioasă formă ternară. Nu însă tematic, deoarece, la poli opuşi, se află pagini axate pe leitmotivul Creon şi, respectiv, Tiresias.

Scanned with OKEN Scanner

În scena certei cu Oedip, Creon se află în defensivă, caută să se apere, ascultînd cu nedumerire acuzaţiile împotriva lui. Tratarea vocală nu aduce elemente noi. Fraza „*Pe Zeus şi pe Phoibus, jur . . .*“ aminteşte de maniera recitativului acompaniat. Cuvintele sînt monotone, dispuse pe o singură notă, abia penultima notă aduce un salt de terţă mare (nr. [247], măsura a cincea).

Altfel se înfăţişează Creon în celelalte apariţii. În numai cinci măsuri din finalul actului III (nr. [304]), Creon se profilează ca un om autoritar, stăpînit de impresia evenimentelor petrecute recent. Din vocea sa a dispărut cantabilitatea şi declamaţia melodică. Le-a luat locul recitaţia bine marcată, cu valori scurte, cu salturi capricioase, încheindu-se cu sfert de ton şi portamento. Substanţa muzicală derivă din restructurări intonaţionale leitmotivice.

Enescu nu se mulţumeşte cu o prezentare fugitivă a unei dispoziţii. O aduce în formă generalizată, şi apoi, după o intervenţie a personajului preopinent, se reia ideea amplificîndu-se prin argumente. În realizarea tensiunii precipitate, către sfîrşitul unei asemenea peroraţii, compozitorul recurge la schimbarea metrului iniţial, obţinînd un surprinzător efect dramatic. În scena mai sus menţionată, cele cinci măsuri, din punct de vedere metric, sînt grupate astfel :

Măsura	1	2	3	4	5
Metrul	4			$\frac{2}{4}$ ($\frac{4}{8}$)	4

Comportarea muzicală a lui Creon, în ultima intervenţie, am analizat-o în capitolul precedent. Mai zăbovim asupra cîtorva amănunte privind evoluţia sa, în care există o continuitate, un nerv dramatic între muzica ce-l însoţeşte acum pe Creon şi ceea ce am auzit în finalul actului precedent.

Totuşi, în epilog, partida lui Creon este mai dezvoltată decît în apariţiile anterioare. Am descifrat chiar tiparele unui arioso, după care a urmat momentul dramatic al forţării reîntoarcerii, bruscînd-o pe Antigona şi, în sfîrşit, tonul ironic la adresa lui Teseu care se încumetă să protejeze un nelegiuit. În aceste secvenţe, mai mult decît oricînd, Creon apare secondat adeseori de leitmotivul său. Partida vocală se alcătuieşte cu prioritate după principiul înlănţuirii diferitelor leitmotive. Din cînd în cînd, revine numitorul comun care sudează arioso-ul de celelalte două intervenţii, unificînd întreaga scenă. Remarcăm, între altele, vocea albă folosită pe acelaşi leitmotiv spunînd „*luaţi-o pe ea !*“ (ex. 228).

Şi în partida acestui personaj, Enescu se conduce după natura expresiei, în funcţie de care-şi alege procedeele. Cuvintele dictează folosirea pauzelor, melismelor, tremolo-ului, ca în clipa de furie, cînd Creon se vede neascultat nu numai de Oedip şi Antigona, dar şi de ostaşii tebani (ex. 260).

Pentru înţelegerea gamei largi de stări ce decurg din partida lui Creon, apelăm din nou la indicaţiile compozitorului : „*Cu voce ipocrită*“, „*cu emfază*“, „*cu furie*“, pentru a nu cita desele indicaţii de tempo ce se perindă cu repeziciune de la măsură la măsură ca „*accelerando, ritardando, poco ritardando*“, care, în ultimă instanţă, sînt tot un fel de reminiscenţe ale manierei populare româneşti de interpretare *parlando rubato*.

Scanned with OKEN Scanner

Un procedeu subtil, dramaturgic, este acela al retragerii unui anumit personaj din scenă, fără a întrerupe acţiunea. Creon este înfrînt, şi prezenţa sa devine inutilă. Atenţia fiind canalizată prin discursul simfonic asupra lui Oedip, ca spectator nici nu simţi cum Creon dispare din scenă. Acelaşi lucru s-ar putea spune despre Phorbas, Păstor, Marele Preot, în actul III, Antigona, în actul ultim. Această remarcă pare de fapt un detaliu nesemnificativ. Dar suma acestora devine o entitate ce nu putea fi desconsiderată de creator atunci cînd tinde spre realizarea indestructibilei unităţi a partiturii sale.

Antigona

Am mai scris despre laconismul expresiei enesciene, dar sîntem nevoiţi să revenim. Antigona este un personaj creionat în actul III prin cîteva trăsături. Firește, leitmotivul ei are o rază de circulaţie care echilibrează balanţa părţii vocale, redusă la numai patru replici care, în plus, se şi repetă : „*Tată, tată*“ (nr. [299]), şi „*Tată, te voi urma* !“ (nr. [310], [311]), ce revine în trei rînduri (ca mutaţii), cu aceeaşi inflexiune nestrămutată de durere şi devotament (ex. 206), deşi pe trepte diferite, cum am văzut în paginile anterioare. Mai mult, între intervenţii se discerne o înrudire intervalică constantă, de secundă descendentă (salt la cvartă sau terţă superioară) şi terţă mare descendentă, cu o forţă expresivă suculentă, vizînd cele mai adînci corzi ale simţirii.

Enescu nu tinde spre tirade, nici spre fraze lungi şi pompoase, ci sondează densitatea, laconismul într-o notă de discreţie şi naturaleţe. Nu s-ar putea spune că Enescu n-a cunoscut regula jocului în domeniul liric. Dimpotrivă, fiecare cuvînt are sens muzical, logică aprofundată, ramificaţii interioare care se pretează la nenumărate asociaţii. Or, tocmai acest potenţial, asociativ şi reprezentativ, determină pluralitatea nuanţelor şi reflexiilor. A fost suficientă simpla pronunţare a cuvîntului patern în anturajul tragic al singurătăţii lui Oedip, pentru a se produce primul val de înseninare a muzicii, pentru a şopti spectatorului o avalanşă de sentimente conjugate pe dragoste şi încredere. Au fost suficiente puţinele cuvinte ale Antigonei ce redau hotărîrea neînduplecată de a-l urma în surghiun pe Oedip, părăsit şi stigmatizat, pentru ca, pe plan muzical şi dramaturgic, să se producă revirimentul, să se nască ideea izbăvirii, în ultimă instanţă, a victoriei.

Un alt aspect al densităţii expresiei se referă la folosirea unui număr minim de sunete, care creează profilul psihologic al Antigonei. Această metodă nu este atotstăpînitoare în operă, deoarece alte roluri necesită alte procedee de întruchipare. Un fapt este cert că în situaţii de încordare febrilă, cîteva cuvinte sînt edificatoare pentru conturarea imaginii. Faptul presupune retrăire emoţională din partea creatorului şi găsirea celor mai eficiente formule pentru fixarea sonoră a dialecticii afectelor şi caracterelor. Conciziunea expresiei nu se substituie celorlalţi factori de neînlocuit ai adîncirii personajelor. Enescu caută să surprindă fiecare erou, fără a se abate de la linia acţiunii sau a-i încetini ritmul într-un moment semnificativ. Antigona este surprinsă în actul IV în momentul descrierii împreju-

Scanned with OKEN Scanner

rimilor Atenei. Deci, ca şi în cazul lui Phorbas şi Teseu, obiectivul principal nu-l constituie, ca în opera romantică, o dispoziţie a eroului, fie el şi secundar, ci descrierea unei anumite situaţii (aici vizuale), prin intermediul căreia se descrie însuşi respectivul personaj. Această cale mijlocită o întîlnim cu preponderenţă în creaţia de operă din secolul nostru. În tragedia lirică *Oedip*, ea permite compozitorului să intensifice sursa luminoasă asupra axului central al dezvăluirii dramatice.

Descrierea se încadrează în tiparele unui arioso, de un caracter foarte interiorizat şi nuanţat. Sentimentele degajate — lirism, împlinire, satisfacţie şi admiraţie în faţa naturii — ne îngăduie să întrevedem puritatea şi noblеţea sufletului Antigonei.

Arioso-ul începe printr-o linie vocală care îmbină stilul recitativului cu o melodicitate de tip *bel-canto* : notele în valori scurte, cu salturi, opriri şi insistenţe pe sunete comode în registrul de soprană, cu o cadenţă suitoare (deşi modificată la octavă şi inversată), ce ne trimite spre celula „b" a leitmotivului Oedip. Curba descrisă de linia melodică este contrară ca mişcare cu linia descrisă de leitmotivul său care răsună în orchestră, începînd cu o măsură mai înainte (ex. 261).

Caracterul modulant al acestei fraze ne determină să nu o considerăm decît o introducere la arioso-ul propriu-zis, care începe la nr. [331], avînd stabilitate tonală prin pedala de *mi bemol*.

De fapt, întregul arioso nu este altceva decît un şir de variaţii în trei secţiuni, fiecare a patru măsuri, avînd la bază leitmotivul Atenei, deasupra cărora Antigona improvizează o psalmodiere lirică, cu uşoare melisme şi apogiaturi. Prima secţiune (*mi bemol* major), cu două fraze, avînd cadenţele pe notele *si bemol* şi *sol*. Secţiunea secundă, din punct de vedere vocal, este mai fidelă liniei melodice a leitmotivului amintit, marcînd o uşoară dezvoltare motivică şi avînd cadenţele pe *sol, do, re*. În sfîrşit, a treia pare a fi o continuare, în partida orchestrală, a secţiunii prime, ce reia psalmodierea cu cadenţele pe *fa* şi iarăşi *fa* la octava superioară. Sub aspect tonal, nu există o unitate absolută, de aici provine şi greutatea identificării unei reprize în sens curent. Mai degrabă este vorba de o repriză tematică, variaţională. În plus, în partida vocală, auzim şi inflexiuni ale temei introductive (ex. 261).

Lucrurile nu sînt chiar aşa de simple cum le-am dori noi, cercetătorii operei enesciene. Delimitarea riguroasă a secţiunilor, deşi posibilă cum am văzut, este întrucîtva îngreuiată de suprafeţele liniare ce îmbogăţesc onomatopeic imaginea Atenei şi a naturii, a peisajului înconjurător. Enescu redă imaginea crîngului . . . *„căldat în rouă, unde privighetoarea cîntă cu apele fîntînilor"*. Este în această muzică ceva din atmosfera şesului românesc, din ceea ce Tudor Ciortea denumea, analizînd partea a doua din *Sonata a III-a pentru pian şi vioară*, „concert în luncă" [1]. Şi în natura descrisă în *Oedip* se întrevede peisajul cîmpenesc, cu talangă (joc de cvarte) şi cîntecul privighetorii, prilej de a da un plus de concreteţă discursului muzical

[1] Tudor Ciortea, „Sonata a III-a pentru pian şi vioară de George Enescu", „Studii de muzicologie", vol. II, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti, 1966, pag. 15.

Scanned with OKEN Scanner

și cadrului scenic. Nici pe departe nu poate fi vorba despre o copie, mai mult sau mai puțin fidelă a sunetelor naturii. Cît de departe de această modalitate de înțelegere a muzicii se situează Enescu, o demonstrează din plin juxtapunerea peste un plan simfonic, deja bogat în culori, a sunetelor onomatopeice, sub forma unor figuri ornamentale, cu intenție peisajistică.

Arioso-ul Antigonei rămîne în ansamblul tragediei lirice o admirabilă pagină lirică ce degajă parfum cîmpenesc, o stare de beatitudine și nostalgie, contribuind la adîncirea spirituală a acestui personaj feminin.

Antigona s-a integrat în dramaturgie într-un moment încordat. După relaxarea produsă de arioso, în genul său o expunere la început de act, Antigona se manifestă iarăși în clipe de grea încercare. Linia sa vocală cunoaște valențe inedite, atunci cînd observă apropierea lui Creon (nr. [341]). Spaima, presimțirea unor noi asperități se desprinde din partitura sa notată de compozitor : „*avec angoisse*“ (ex. 224).

O anumită frază muzicală, expresia concordantă a unei anumite stări psihologice, poate fi reluată și amplificată, dacă situația scenică o reclamă, dacă respectiva stare persistă și se accentuează. Ilustrăm teza, folosindu-ne de fraza ce coincide cu reacția Antigonei, văzîndu-se luată cu forța de lîngă Oedip... Tragismul rezidă nu atît din spaima sa personală, cît din faptul că-i cere sprijin tatălui orb și neputincios ! Aceleași cuvinte : „*Tată, tată*“ ca în scena cînd Antigona îi venise în ajutor. Oedip însă nu mai poate interveni.

Iarăși laconism și profunzime în partida vocală. Melodicitatea strigătului disperat este frîntă de tremolo-ul descendent. Repetîndu-se, tema păstrează contururile globale. În rest, apare augmentată, tremurul Antigonei cîștigă în proporție directă cu accentuarea pericolului, ajungînd în cele din urmă să capete un caracter melismatic, de vorbire tînguită, pe contururile desenului leitmotivului său (ex. 262 — a+b+c).

Linia vocală extrem de sobră se contopește și, mai ales, se întregește, prin simfonismul orchestral, unde leitmotivul Antigonei răsună ca un strigăt disperat și colțuros într-un unison dramatic. Peste el se mai aud rostite în „sprechgesang“ cuvintele „*Lasă-mă*“. Atunci cînd din depărtare răzbat undele imnului înțelepților, mai scoate un oftat înăbușit și gîfîit... Momentul se distinge prin noblețe și dramatism. Proveniența sa trebuie căutată în altruismul Antigonei, care suferă nu pentru ceea ce ar aștepta-o în eventualitatea reușitei acțiunii brutale, ci pentru cele ce ar îndura tatăl ei, căruia i se răpește raza de lumină, călăuza și reazemul bătrîneții. Ca intensitate, s-ar putea măsura cu momentele de vîrf ale pregătirii culminației actului III.

Ultima oară, Antigona apare în partitură cerîndu-i lui Teseu dreptate. Într-o perorație lirică, ea îl roagă pe Regele Atenei să o scape de Creon care vrea să-l orbească a doua oară pe Oedip ! Imaginea poetică superbă își găsește în Enescu un interpret de aceeași talie, care sintetizează, din punct de vedere muzical, elementele tematice legate de Antigona. Într-un anumit fel, în cele douăsprezece măsuri (nr. [360]—[361]) se realizează o adevărată repriză motivică a partidei. În două rînduri auzim în voce, la început, sub o formă larg augmentată, leitmotivul Antigonei. O dată mai mult, se întrevede legătura sa cu cadența din leitmotivul Iocastei, întîlnită în preludiu. Deslușim în aceeași linie vocală cantabilă, generoasă, deși

Scanned with OKEN Scanner

nelipsită de inversiuni dramatice, turnuri melodice în care se evidenţiază pendulări de terţă, ca ecou al leitmotivului Oedip, obiectul real al neliniştii Antigonei. Spre sfîrşit, discursul melodic devine mai uscat, mai recitat. Se întîlnesc formule melodice stereotipe, cu caracter cadenţial, auzite mai ales în arioso-ul ei. Aşa, bunăoară, relaţia suitoare de secundă mare şi salt la terţă (mare), înspre nota terminus.

Printr-o asemenea ingenioasă metodă, toate elementele disparate în spaţiu, născute pe parcurs, se adună într-un mănunchi sintetizator, oferind o viziune auditivă recapitulativă, fără însă a se relua întocmai, fără repetări. De fapt, simpla audiţie a capodoperei enesciene, chiar şi prelungită, nu permite identificarea acestor trăsături, deoarece ele sînt împletite, cu mult rafinament şi subtilitate, într-un necontenit proces de transfigurare. Aceasta este, de fapt, taina omogenităţii, cheia cifrului impresionantei măiestrii dramaturgice.

Păstorul

Pe măsură ce intriga înaintează, se includ noi personaje sau, mai bine-zis, participarea lor devine activă şi hotărîtoare. Arareori, de la prima replică, un personaj se situează în miezul evenimentelor dramatice. De obicei, participarea are o traiectorie acumulativă, marcînd o linie ascendentă, de la inferior la superior, de la simplu la complex, de la divertisment la supratensiune. Avînd nevoie de un anumit personaj în cele mai aprige scene, compozitorul caută să-l creioneze anterior, astfel încît plasarea sa nu apare nepregătită, nejustificată. Astfel, Păstorul, singurul care poate desface nodul gordian al misteriosului destin oedipian, are o participare extinsă în spaţiu, deşi în linii concise, sobre. Îl vom întîlni în momente de răscruce ale evoluţiei lui Oedip. La fel ca şi Creon, se manifestă prima oară în scena proslăvirii noului născut. Partida vocală a Păstorului (nr. [23], măsura a opta) este o continuare a cîntului grupului de păstori. Textul rostit de păstor are o notă de divertisment. Imaginea sa poetică defineşte alegoric omagiul adus pruncului regesc : *„Pentru tine am împletit cununi de frunzişuri, pentru tine am făurit ăst fluier sălbatic"*. Întreaga scenă cu păstorii marchează împletiri ale celor două leitcaracteristici : cîntecul din fluier şi dansul. Acesta din urmă pătrunde şi în partida vocală a păstorului, sub înfăţişarea formulei ritmice, a unei broderii şi turnuri melodice derivate, întîlnite şi în partea corală a păstorilor. Şi aici Enescu structurează materialul muzical în două fraze scurte, asimetrice — A două măsuri cu cadenţa pe *si* — şi, respectiv, A variat — patru măsuri cu cadenţa pe *mi*. Linia melodică, în ciuda faptului că este bine ritmată, respiră cantabilitate. Fraza secundă aduce lărgirea diapazonului cu o secundă, atît în registrul superior, cît şi în cel inferior.

În scena finală, cînd păstorului i se dă copilul Oedip spre a-l arunca în prăpastie, partidei vocale nu i se încredinţează nici o notă, numai orchestra readuce transfigurat leitmotivul dansului. Ne vom reîntîlni cu păstorul în tabloul paricidului, unde acesta beneficiază de o adevărată caracterizare muzicală, într-o scenă-monolog de proporţii restrînse. Ca şi în alte momente, intervenţia personajului este amplu pregătită intonaţional în

Scanned with OKEN Scanner

discursul simfonic ; în situaţia de faţă, prin împletirea contrapunctică a leitmotivului paricidului cu improvizarea melismatică a cîntecului din fluier.

Scena „monolg este de fapt secţiunea mediană (vocală) a unei forme ternare (cu extremele instrumentale) ce precede intrarea lui Oedip. Se conturează două momente distinctive în partida Păstorului : recitativ dramatic şi un arioso, de fapt, o jeluire melopeică.

Recitativul are motive ce pledează pentru trecerea spontană de la o stare la alta, predominînd frica în faţa stihiei dezlănţuite. Mai întîi (nr. [117]), într-un recitativ de tip secco cu inflexiuni *parlando*, se face o anticipaţie de situaţie la trecerea Regelui. Apoi (nr. [118]), gîndurile sale se îndreaptă spre oile pierdute şi atmosfera furtunoasă, într-o manieră vocală ce aminteşte de cîntarea percutantă şi cu efecte de ecou, îmbinate cu exclamaţia de groază.

Arioso (*Allegretto*), nr. [119], are un caracter sumbru, pregnant cantabil, deşi într-o manieră recitată, ce aminteşte bocetul, după care se instaurează o jeluire menţionată de compozitor prin „*cantabile lamentuoso*". Desfăşurarea sa se face pe un fundal ostinato ce preia alunecarea de secundă întîlnită în leitmotivul durerii mulţimii şi chiar în măsura a treia de la nr. [117], ca o anticipare (ex. 97 b).

Ideile conţinute în arioso sînt de natură oarecum diferită, cu toate că Păstorul adresează zeiţei Hecate o rugăciune, o implorare. După ce se redă credinţa despre Hecate, se trece la rugămintea „. . . *tu cruţă pe cioban şi biata lui turmă*". Corespondentele de ordin muzical sînt evidente, îndreptăţind structura bipartită. A-ul are două fraze scurte cu o desfăşurare monotonă, de recitativ melodic, cu două motive : antecedent şi consecvent, avînd cadenţe obţinute prin salt, sextă + terţă = octavă şi, respectiv, terţă mică + secundă mărită = cvartă mărită.

B-ul are o configuraţie mai bogată în inflexiuni. La o privire mai atentă îşi trădează apartenenţa : leitmotivul dansului păstoresc, reflex firesc al conţinutului textului. Tema primelor două măsuri va fi reluată printr-o imitaţie, sub formă de secvenţă, la intervalul de terţă mare. Ceea ce conferă acestei melodii o notă tînguitoare, deci o profundă transformare faţă de modelul originar, este ritmica *rubato*, ce se modifică în secvenţa ultimă. Nu se poate trece cu vederea dubla sensibilizare a cvintei şi apoi a terţei, rod al concepţiei cromatice care subliniază mai mult centrul gravitaţional al unei anumite trepte. Persistenţa secundei mărite descendent (*la diez-sol* şi *fa diez-mi bemol*) întăreşte ideea de element de angrenaj în sistemul amintit.

Suprapunerea celor două fraze permite asocierea lor, dar şi sesizarea modificărilor : melodice (mai multe melisme), ritmice, cadenţiale (ex. 263).

În ansamblu, ceea ce noi am denumit drept arioso, nr. [119], are următoarea structură :

	A					B		
	a_2			a_1		b		b_v
Măsuri	1	+	2	+	2	2	+	2
Tonalitate	*fa* minor	—	modulaţie în *mi* minor			*mi* minor	—	*do* (modulantă) minor

Scanned with OKEN Scanner

Absența reprizei ar putea impieta asupra formei de arioso, dar caracterul net diferențiat față de secțiunea antecedentă (recitativ), proporțiile restrînse, ne determină să-i atribuim această formă.

La capătul aceluiași act, Păstorul consfințește o situație deja cunoscută, confirmînd, prin cuvinte, că Regele este mort.

De data aceasta (nr. [134]), configurația partidei vocale este cu totul alta. Sub înrîurirea pastei simfonice convulsionate, trădînd o stare de iritare, de groază, partitura Păstorului cunoaște intervale largi, salturi nemaiîntîlnite, provenind din sursa leitmotivică a paricidului, *fa diez, re, mi diez*. Morfologic, în cele patru măsuri asistăm la încrucișarea sunetelor paricidului, depășindu-se cadrele octavei, într-o manieră de cvasi-cîntare, cvasi-declamație (ex. 107).

Atunci cînd se readuce aceeași situație în discuție, în actul III (nr. [259]), că toți trei au fost omorîți, adică Laios și însoțitorii săi, Enescu nu mai apelează în partida Păstorului la leitintonații derivate din paricid, ci la intervalul scurt de terță, provenit din nomenclatorul lui Oedip. Procedeul este pe deplin justificat, deoarece în concluzia scenei paricidului era important de subliniat muzical că Laios este mort, pe cînd acum nu mai contează moartea sa, cît faptul cine anume este ucigașul.

Păstorul are ce spune în acest consens, numai că ezită, caută să se eschiveze, să nege că a primit copilul, tocmai pentru a nu dezvălui adevărul ucigător. Întreaga scenă-dialog cu Oedip, nr. [278]—[287], este străbătută de o rară forță dramatică. Stilul vocal al Păstorului cunoaște necontenite transformări. Debutează profund tulburat, ca imediat să cunoască sentimente terifiante, dublate de compasiune față de interlocutorul său, în jeluirea întrupată din leitmotivul dansului, colorat în tonuri sumbre, și încheiat cu tremolo vocal într-un interval de sextă *re — fa diez* (ex. 78).

Am mai arătat că mijloacele de întruchipare folosite de compozitor nu pot fi reduse la sistemul leitmotivic sau la un anumit parametru. În partida Păstorului revin și în această scenă intonații constitutive ale sale, întîlnite arareori la alte voci. Astfel, tot mai frecvent se aude intervalul de secundă mărită, cvartă micșorată, cvartă mărită, apoi dubla sensibilizare a unei note. Distribuite cu judiciozitate, aceste componente imanente ale rolului îi asigură unitatea, dar și continua intensificare a gamei largi de trăiri axate pe sentimentul de groază. Predomină factura rarefiată ; linia vocală se desfășoară în valori destul de largi. În unele cazuri, Enescu concentrează atenția în compartimentul simfonic, vocii rezervîndu-i-se rolul de a transmite, simplu și direct, sensurile acțiunii concrete.

Extrem de sugestiv se dovedește procedeul proiectării liniei melodice soliste, prin alipirea secundelor mici, în mers cromatic, la distanță de terță mare. În fond, este vorba de o mutație prin salt, același mers coborîtor, de un impresionant efect : milă, implorare, teamă, ca la nr. [283]. Apropierea deznodămîntului scenei aduce cu sine modificarea manierei de cîntare a tenorului, de la cantabil, la vorbire abia șoptită. Indicațiile devin tot mai frecvente : *„à mi-voix, péniblement“*, *„avec désespoir“*, și *„la voix lui manquant“*. Aceasta din urmă se află deasupra cuvintelor *„Spuneam că e . . . fiu . . . al lui Laios . . .“* (ex. 19).

Transpunerea muzicală a acestui moment demonstrează profunzimea expresiei dramatice. Muzica, în asemenea pagini, este nu numai expresie, ci și

Scanned with OKEN Scanner

conținut. La fel ca și Wagner, Enescu ar putea spune : „Fiecare frază, cît de mică, are pentru mine însemnătatea unui întreg act".

Același arc vocal, de la melodicitate la *parlando*, se întîlnește nu numai în scena-dialog cu Oedip, ci și în ansamblul partidei Păstorului, în prima sa apariție și în ultima. Ceea ce se petrece pe întinderea globală a rolului se readuce în proporții restrînse în ultima scenă, în care mai participă Păstorul. Mai putem deduce că Păstorul, deși are un rol episodic, deși nu beneficiază de o tratare vocală extinsă, totuși dispune de o bogată viață interioară, care-l face în ochii spectatorilor ca un personaj complex, cu o evoluție proprie, fie și monoplană. De aici decurge că în tragedia lirică se întîlnește un singur personaj, tratat de compozitor poliplan, Oedip, ce este complet în înfățișarea dispozițiilor, pe cînd personajele auxiliare sînt monoplane, arareori biplane, adică li se dezvoltă numai una sau două trăsături psihologice, aflate în directă legătură cu drama eroului central. Astfel, eroii secundari servesc prin trăirile lor personajul principal, și în măsură extrem de redusă, se servesc pe ei înșiși. Prin această metodă dramaturgică se obține proiectarea întregii surse de lumină asupra lui Oedip, iar fizionomiile celorlalți apar iradiate de razele obiectivului central.

Tiresias

Ambele scene în care apare Tiresias (actul I și III) aduc aceeași prevestire, dar, paradoxal, repetarea muzicală este exclusă. De fiecare dată, Prorocul aduce nenorocire. În primul act, după profețiile lui, copilul sărbătorit, dintr-o dată, devine un proscris și este încredințat unui păstor să-l nimicească, iar în actul III contribuie la reconstituirea adevărului, implicit la prăbușirea Regelui Oedip. În cele din urmă, prăbușirea va însemna înălțare pe planul conștiinței.

Prorocul orb este înconjurat de stimă, dar nu se bucură de dragoste din partea nimănui. Prezența sa, și îndeosebi intervențiile sale sînt primite cu evlavie, resemnare și cu spaimă, întrucît prorocirile au consecințe iremediabile pentru destinele umane.

Partitura lui Tiresias, tratată cu profunzime, are o circumferință variată. Ca și în alte roluri, tratarea vocală pune cîntărețului o seamă de probleme dificile de intonație, de expresie și care, pe lîngă o tehnică impecabilă, un registru egal și bine reprezentat în ambele extremități. De la prima exclamație a lui Tiresias, Enescu ne oferă, în două note, esența personajului. Acel „*O, vai* !" vorbit cu o sonoritate gravă, într-o alunecare de secundă, urmat de un tremolo în glissando, nu este altceva decît prefigurarea leitintonației durerii, preluată de cor și orchestră, după întorsătura luată de caracterul serbării. Repetarea aceluiași cuvînt se face pe intervalele leitmotivului Oedip, ușor melodizat, prin saltul de octavă. Parcă ar spune că nenorocirea este legată de Oedip (ex. 264 — a+b).

Cîntul lui Tiresias revarsă o nețărmurită durere, desenul liniei vocale în mers descendent, aproape din treaptă în treaptă, pe un ambitus de decimă, exprimă un suspin prelungit, o lamentație ce răbufnește. Reluarea secvențională a desenului, de pe o treaptă superioară, și relativa dezvoltare întărește și mai mult dispoziția sumbră, prevestitoare de nenorociri (nr. [57]).

Scanned with OKEN Scanner

Introducerii întretăiate cu caracter de recitativ melodic îi urmează o secţiune mai dinamică, nr. [59], ce dă glas mîniei zeieşti, văzînd că dispoziţiile le sînt încălcate. Partida lui Tiresias devine sentenţioasă — debitul cuvintelor se accelerează într-un mers intervalic sinuos polidirecţionat, formule izoritmice sînt înlocuite cu formule ritmice de valori inegale. Contururile leitmotivelor iradiază din dispunerea intervalică, deşi forţa acuzatoare a pretins restrîngerea lor (ex. 61). Continuarea ne este cunoscută. Leitmotivul paricidului şi incestului sînt preponderente în momentul prezicerii funestului destin (ex. 66 şi ex. 67). Descărcarea lui Tiresias aduce în propria lui partidă o acalmie, o relaxare ce, intonaţional, îşi trage seva, la început, din leitmotivul destinului, ca apoi să capete un nou profil melodic. Concluzia, nr. [62], cantabilă extensivă, aminteşte psalmodierea Marelui Preot. Această atmosferă de reculegere face tranziţia spre cutremurătoarea lamentaţie a mulţimii îndurerate. În însăşi caracterul muzicii lui Tiresias să nu vedem mai mult decît ce spune nemijlocit? Adică în ambianţa prevestitoare, tragică, iar în final înseninată, nu avem condensată anticiparea muzicii întregii tragedii lirice şi a soartei lui Oedip, care, global, punctează aceleaşi faze?

Marea scenă Oedip-Tiresias din actul III (nr. [225]—[245]), la care asistă mulţimea şi Creon, este una dintre cele mai dramatice scene ale tragediei, datorită încleştării forţelor antinomice, adevărurilor rostite în cursul polemicii deschise, sincere, ivite între cei doi protagonişti. Ciocnirea adevărului cu neadevărul, a elementului conştient cu cel inconştient marchează o nouă etapă a dramaturgiei şi are darul să plaseze pe planul luptei de idei disputa dintre Om şi Destin.

Aici, paleta expresiei vocale a lui Tiresias este mult mai bogată decît în actul I. Ca şi în alte dăţi, prima replică a sa este edificatoare pentru o anumită situaţie şi generează focare de lumină asupra întregii dezvăluiri ce urmează. De la bun început, Tiresias apare mai dramatic. Linia sa vocală este transfigurată, comparativ cu ceea ce cunoşteam noi, justificîndu-se prin dezlănţuirea prezicerilor de care singur se înfioară. Vocea stinsă şi disperată, dar mai ales acea vorbire pe jumătate dispusă în acelaşi arc coborîtor de decimă (ca în actul I), dar prin intervale nontemperate, sub forma unui recitativ neacompaniat, este expresia unei profunde mîhniri şi dureri (ex. 265).

Construcţia scenei-dialog este ingenioasă. Se desfăşoară în valuri succesive, la nivel tot mai ridicat, primejduind treptat viaţa lui Oedip; în momentele de vîrf se exprimă idei cruciale, într-o manieră aforistică. Astfel: *„Om sărman“*, *„Azi te naşti şi tot azi vei muri“*, *„Vinovatul ce îl cauţi, ăst ucigaş al lui Laios, eşti tu!“*, *„Nu rîde de cei orbi, tu ai cărui ochi pîn'la sfîrşitul zilei n-or să mai vadă ziua!“* În final, din nou, de data aceasta într-un număr de sine stătător, Tiresias reia sintetic cele petrecute şi spuse anterior.

Prima fază a dialogului se desfăşoară pe un fundal orchestral agitat, suprapunînd planuri diferite de valori ritmice: şaisprezecimi şi pătrimi într-o permanentă oscilaţie melodică. Generozitatea liniei vocale se impune datorită valorilor (de pătrime) ce contrastează, prin aparentul lor calm, cu acompaniamentul. Tonul lui Tiresias, care vrea să plece, să evite dezvăluirea tainei oedipiene, devine mai decis, mai ales după ce Oedip îl acuză pe el. Tiresias începe să-şi piardă cumpătul, de-altfel ca şi Oedip, şi-l înfruntă

Scanned with OKEN Scanner

strigîndu-i să plece din cetate. Este interesant că în momente cheie, cînd se emit afirmații importante, orchestra tace. Astfel, vocea iese și mai mult în relief, sensul cuvintelor este ușor receptat. Așa s-a întîmplat mai înainte, cînd Tiresias i-a strigat lui Oedip, ironic, referitor la enigmă „*Dezleag-o, tu ce-ai ucis Sfinxul.*“ (nr. [227]). Se observă maniera *parlando*, percutată prin accente susținute. Ca intonație, aluziile la leitmotivul Sfinxului și Oedip sînt evidente.

Următoarea fază aduce o expresie mai capricioasă, îndeosebi în dispozitivul orchestral, cînd leitmotivul lui Tiresias se împletește necontenit cu celelalte nomenclatoare principale, în formule armonice din ce în ce mai disonante, în linii contrapunctice din ce în ce mai aspre. Partitura vocală devine mai cantabilă, deși nu mai este așa calmă. O notă de irascibilitate se impune alături de o tentă dramatică tot mai marcată. Formulele de durată alternează necontenit într-o adevărată iregularitate regulară, datorită, mai ales duoletelor, pauzelor etc. Frazele melodice devin și ele mai abrupte, ca la nr. [232].

Tiresias devine compătimitor, plîngînd parcă de soarta lui Oedip, pe care o demască. Elocventă în acest sens este fraza, din exemplul ce urmează, axată pe un ambitus de cvintă, cu mers sincopat, cu accente alternative, cu sens cromatic axat în jurul centrului modal *si bemol* (ex. 168).

Interesant că Enescu clădește o anumită frază, prin păstrarea (pe cît posibil) numărului de picioare, prin ridicarea intonației și apoi prin sublinierea ei prin cuvintele ce le debitează pe o notă ce se repetă cu accente puternice (ex. 266).

Primul grup, antecedent, „α“, are un sens expresiv ritmic, al doilea, consecvent, „X“, ritmic și intonațional, iar al treilea, concluziv „Y“, iarăși numai ritmic, în care „accentus anima vocis“. Momentul suprem al dialogului este sfatul lui Tiresias ca Oedip să nu rîdă de cei orbi, care aduce, în partea vocală a leitmotivului nenorocirii destinului, un arc melodic neobișnuit, ca întindere, pentru partida lui Tiresias (nr. [239]). Concluzia dialogului, o adevărată monoscenă a lui Tiresias, aduce, din punct de vedere melodic, fraze largi, dar extrem de contorsionate, încordate.

Am urmărit asiduu o formă consacrată a genului, dar n-am delimitat-o. Putem vorbi numai de faze distincte. Mai întîi, Tiresias se învoiește să plece, dar dorește să spună ceva (ex. 171). Este evident stilul *parlando*, melodic, pe o pedală gravă de secunde mici. Avem apoi o fază mai dramatică, un *parlando rubato*, arcuit după principiul contractării și relaxării (ex. 267).

Linia melodică are două secțiuni de cîte 2+2 măsuri. Pilonul intonațional este o formulă descendentă de patru note ce formează un interval de cvartă, provenind din leitmotivul destinului. El alcătuiește în mișcare contrară, ceea ce am denumi leitmotivul victoria destinului. În prima măsură avem motivul „α“ expus. În măsura a doua, dezvoltare inversă, secțională a lui, pentru ca, în final, să revină același motiv de pe nota *fa diez*, dînd naștere unei cvarte mărite cu nota *do*, începutul cadenței (relaxării) din măsura a treia. A patra măsură reia în *si bemol* același motiv, dînd naștere unei structuri ternare.

Măsura	1	2	3	4
Motiv	α	Y	Z	α

Scanned with OKEN Scanner

Desigur, asemenea exemple ar putea fi înmulțite la infinit. Le alegem aproape la întîmplare. Faza următoare aduce o dezvoltare, după care, din nou, se profilează leitmotivul victoria destinului. În partida vocală se infiltrează elemente leitmotivice ale lui Laios și Iocastei. Faza finală aduce o concluzie, o înseninare, deși de un pronunțat caracter dramatic, funest, atunci cînd Tiresias se jură să moară de ciumă, dacă nu a spus adevărul. O pagină de un impresionant fior tragic !

Făcînd abstracție de cele ce se petrec în timp, am putea demarca o linie ciclică între scena prevestirii din actul I și mono-scena din actul III, deoarece, în clipele de maximă culminație, în ambele scene se aud leitmotivele Iocastei și Laios.

Un factor important în contrapunerea diferitelor faze, în accelerarea și intensificarea dramatismului, îl reprezintă desele schimbări metrice. Ele raportează direct expresia muzicii la acțiune. În ampla scenă dintre Oedip și Tiresias, desigur că schimbările metrice trebuie racordate la conduita ambelor personaje, deși, pe prim-plan, în ceea ce privește aducerea noilor dezvăluiri, se situează Tiresias. Oedip, aici este motivul dinamicității. Metrica este extrem de flexibilă. Se îmbină metri ternari cu binari, după cum urmează în ordinea din partitură :

$$\frac{3}{2};\frac{3}{4};\frac{9}{8};\frac{18}{8};\frac{15}{8};\frac{9}{8};\frac{15}{8};\frac{6}{8};\frac{9}{8};\frac{15}{8};\frac{2}{4};\frac{12}{8};4;\frac{12}{8};4.$$

Simpla lor înșiruire denotă o precipitare a acțiunii spre final, cînd se produce o întorsătură bruscă prin intercalarea metrilor binari, întorsătură ce echivalează cu însăși bănuiala strecurată în focul polemicii, în sufletul lui Oedip, căruia însă, deocamdată, nu i se dă crezare, lipsind argumentele.

În concluzie, la cele expuse, se cuvine să mai subliniem maniera variată a tratării vocale a lui Tiresias, care se asociază, ca imagine, cu Pimen din *Boris Godunov,* de la *parlando* și *semi-parlando* la psalmodie și cantabilitate, desfășurate în forme libere, neîncorsetate. Unitatea partiturii rezidă în menținerea tonului grav, sobru, în reluarea unor leitintonații, în dispunerile desenului melodic într-o anumită configurație, în reluarea sub formă de repriză a unor momente de maximă importanță motivică — prezicerea, apelîndu-se la idiomele muzicale ale paricidului și incestului.

Sfinxul

Sfinxul are o singură apariție în tabloul trei al actului II, în două reprize distincte. Lui Enescu i-a fost suficientă aceasta, pentru a creiona un personaj complex, înzestrat cu potențiale supraumane. În realizarea formidabilei imagini, compartimentul vocal și cel instrumental parcă se iau la întrecere, completîndu-se reciproc, confruntînd embrioane tematice. Deși s-au mai relevat în paginile anterioare unele aspecte ale întruchipării acestui personaj, dată fiind bogăția mijloacelor și a profunzimii filozofice a muzicii, pe tema dată, s-ar putea face enorm de multe variațiuni. Fără a repeta lucruri spuse, ne vom opri asupra scenei-dialog, îndreptîndu-ne obiectivul analitic înspre compartimente neexplorate.

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar, Sfinxul se profilează în scena-dialog cu Oedip, alcătuită din două mari faze : aria Sfinxului, cu întrebarea enigmatică, şi scena morţii. Între ele se situează răspunsul lui Oedip.

Aria are o configuraţie arhitecturală neobişnuită, la care contribuie un adevărat cerc de idei. Spicuim : *„Te aşteptam"*, *„Ştii tu ce-i Ursita ?"*, secondat de explicaţii ample, iar apoi întrebarea-cheie *„Cine-i mai tare decît Ursita ?"*

Sintaxa ariei apare la fel de complicată, deoarece aduce teme provenite din surse leitmotivice, fapt care îngreuiază ierarhizarea lor şi situarea în prim-plan a uneia anumite. Totuşi, ideea muzicală cu care începe aria *„Te aşteptam"*, deci leitmotivul disputei (nr. [158]), iese în relief şi va avea un rol hotărîtor la închegarea formei. Lucrurile nu sînt chiar aşa simple, deoarece în măsura următoare, flautul alto aduce o contratemă, contrastantă, care este leitmotivul victimei destinului. Readucerea variaţională a acestei teme, cum s-a arătat deja, ne îndreptăţeşte să atribuim ariei un caracter leittematic. Indiscutabil, aceste două nuclee vor domina paginile ce alcătuiesc aria, ceea ce nu înseamnă că se exclud alte idei. În prima etapă a ariei, Enescu, în *Amintirile* sale, ne dezvăluie şi alte nuclee tematice, provenind din cele două nomenclatoare ale Sfinxului (ex. 25). De fapt, expunerea tuturor acestor idei, încadrate de leitmotivul disputei, alcătuieşte ceea ce se denumeşte în termeni ştiinţifici, prima parte, A-ul. Schematic el se prezintă astfel [1]:

		A				
Motive în partida vocală	a		c	d + e	a	
Motive în partida orchestrală	b	b_v	b_{v_2}		b_{v_3}	
Tonalitatea	mi bemol	mi	mi		sol - mi	
Metrul	$\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{7}{8}$	$\frac{12}{8}$		$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	
Nr. măsurilor	1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1				(+ 1	8 (+1) tacte
Dacă s-a dat ex. în prezenta lucrare	ex.25 ex.122		ex. 127			
Nr. din partitură	[158]					
Forma în mare	expunere a		dezvoltare (teme noi) b		repriza a	

[1] Menţionăm că avem în vedere nu numai ceea ce se petrece în linia vocală (ci şi orchestrală), ceea ce face ca literele din prezenta analiză să nu coincidă cu cele din exemplul dat de Enescu. Noi am introdus elementul *b*, leitmotivul victimei, deci celelalte fascicole tematice vor avea litera ce urmează (ex. 25), aici va fi *c* şi aşa mai departe.

Expunerea celor două idei principale se face în patru măsuri. Tema *b* nu apare în partea vocală. Revenirea temei, fie şi diminuată, ca valori ritmice, în *sol*, va imprima A-ului elemente tripartite. Repriza este exactă numai ca desen melodic.

Secţiunea mediană are o configuraţie şi mai complexă. Peste tot predomină elementul motivic *b*, care trece în partida vocală. Acum se vede că motivele expuse în prima parte capătă importanţă prin dezvoltarea lor, pe faze uşor delimitate.

B	
Motive în partida vocală	b fa_v c fa_v dezv. b_{v_7} dezv.e dezv. b_{v_8} dezv. b_{v_9} dezv.
Motive în partida orchestrală	b_{v_4} b_{v_5} b_{v6} a_v b
Tonalitate	mi si sol mi bemol do diez
Metru	$\frac{2}{4}$ $\frac{12}{8}$ 4
N. tactelor	1+1+1+1 +1 +2+1+1 +1+2+2+2+2+3=20+1
Ex.	ex. 123 ex. 124 ex. 126
Nr.	159 160 161 162 163
Forma	b c b e b

Repriza sintetizează toate elementele tematice care se întîlnesc, ca şi în prima secţie, deşi grav modificate.

A	
Partida vocală	a d a_v a_v a_v ’
Partida orchestrală	b b_v
Tonalitate	mi bemol sol la bemol fa
Metru	4
Măsuri	1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 = 6
Ex.	128
Nr.	164
Forma	a b a

Remarcăm predominarea motivului *a*, care apare adeseori eliptic, fără nota de pornire, călăuzindu-ne gîndul spre leitmotivul lui Oedip, al omului

Scanned with OKEN Scanner

mai tare decît destinul. Prin aceasta Enescu anticipează însuşi răspunsul la întrebarea fundamentală a tragediei lirice.

Din punct de vedere al tratării vocale, în arie, partida Sfinxului apare cantabilă ; compozitorul recurge la vocea albă, în secţiunile extreme ale ariei. Sigur că nu auzim maniera belcanto-ului italian, ci un cantabile ce decurge din *parlando*. Mai ales în secţiunea mediană, unde linia melodică solicită unduiri prelinse, şerpuitoare, pe sferturi de ton, sau declamaţie sacadată.

Şi mai variată ca expresie este partitura mezzo-sopranei în scena morţii. Aici ironia teribilă se împleteşte cu sarcasmul şi agonia, rîsul cu hohotul de plîns, după care vocea devine alterată, „năpraznică, albă şi metalică", pentru ca, în cele din urmă, să se „piardă, subit". Compozitorul recurge la o infinită gamă expresivă, la salturi neobişnuite de octavă micşorată, septimă mare, cvartă micşorată, la mersul diatonic (aparent liniştit) şi cromatic, la cantabilitate şi vorbire, la procedee ca : tremolo, vocal, portamento, glissando.

Scena agoniei are o formă variaţională. Punctul de pornire îl constituie o melodie ce-şi are sursa în leitmotivele Oedip şi Sfinx (ex. 130). Primele două măsuri au o structură diatonică, restul, cromatică, cu o tentă de imitaţie la interval de nonă, în maniere vocale diferite.

Variaţiunea secundă, nr. [167], este destul de apropiată temei iniţiale. În final, hohotele se precipită (ex. 268).

Următoarea variaţie, nr. [168], capătă turnuri tematice mai îndepărtate de matcă, cu excepţia ultimelor măsuri, în care rîsul alternează cu plînsul. A patra variaţie şi ultima, nr. [169], (ex. 132), se îndepărtează extrem de mult de formele originale. De fapt, are un caracter de sine stătător, prin linia ascendentă, prevestitoare pentru Oedip, înglobînd grupări intonaţionale leitmotivice. Prin factura, expresia concentrată şi absolut înnoitoare, prin fascinanta debitare a substanţei simfonice, prin procedee vocale inedite, ce conferă personajului o imagine nepămînteană, sinistră, această variaţie, ca şi întreaga scenă a morţii Sfinxului, se întipăreşte pentru totdeauna în amintire.

Numai dacă ar fi scris aria Sfinxului şi variaţiunile morţii şi încă Enescu ar fi meritat un loc de frunte în scara valorilor componistice ale secolului al XX-lea. Intensitatea expresiei se ridică pe culmile cele mai înalte posibile. Muzica trebuie lăsată să vorbească. Nu întîmplător, Enescu a mărturisit, în legătură cu aceasta, că „. . . a trebuit, graţie muzicii, să o iau înaintea a ceea ce cuvintele sugerau, să creez o stare de tensiune aproape insuportabilă. Sfinxul îşi simte sfîrşitul aproape şi urlează (strigătul păsărilor în noapte — n. n.) ca un animal urmărit de vînător. A trebuit să inventez un strigăt, să imaginez inimaginabilul. Cînd am lăsat condeiul jos, după această scenă, am crezut că voi înnebuni". [1]

Oedip

Partida vocală a lui Oedip ocupă, în mod firesc, suprafaţa cea mai întinsă în partitură. Dacă în caracterizarea celorlalte personaje, am desprins laconism şi maximă concentrare, în cazul eroului titular, lucrurile stau altfel.

[1] Bernard Gavoty, *Op. cit.*, p. 146.

Scanned with OKEN Scanner

Fără să abdice de la principiul condensării şi sobrietăţii, Enescu îi alocă numere de sine stătătoare, îl prezintă în scene diverse, în multiple ipostaze, reacţionînd diferit de la situaţie la situaţie. Se obţine astfel o uimitoare bogăţie a expresiei, a procedeelor şi formelor, dar într-o neabătută organicitate. Chiar din prima scenă, tabloul prim al actului II, Oedip se conturează ca un personaj cu o infinită gamă a nuanţelor sufleteşti, rod al frămîntării, căutării şi introspecţiei. Scalpelul analitic, oricît de conştiincios ar fi, se dovedeşte ineficace faţă de relieful extraordinar ce favorizează reflexii şi constatări. Ne rezumăm la schiţarea contururilor esenţiale a planurilor supradimensionate.

Expoziţia lui Oedip se înfiripă acumulativ, pe măsură ce-şi destăinuie gîndurile şerpuitoare şi tot mai categorice. Pe fundalul corului invizibil al fecioarelor, Oedip, în trei rînduri, îşi schiţează reflexiile, oarecum visător. În toate cuvintele sale identificăm acelaşi gînd, legat de modalitatea evitării nenorocirilor. Caută singurătate, şi la insistenţele lui Phorbas, răspunde că nu va merge la serbare.

Intonaţional, se conturează celule dramatice, cu salturi ce prefigurează apariţii ulterioare de leitmotive. Însuşi acel „*da, să plec !*“ nr. [73], prin cvarte şi saltul de septimă, face aluzie la Sfinx, la disputa dintre om şi destin. Aceleaşi intervale le aflăm dezvoltate melodic în „*Dar surghiunul de veci !*“ nr. [79]. Iar în răspunsul dat lui Phorbas, cromatismul întors, de la început, va înăspri şi mai mult expresia dramatică a partidei lui Oedip. Încununarea tuturor celor petrecute o constituie arioso-ul „*Ah, gustaţi doar voi plăceri îngăduite*“. Construcţia partidei se face prin alăturări distanţate, ca la capătul lor să se facă o concluzie, într-o parte de sine stătătoare, mai dezvoltată. Numeric, cele patru intervenţii ale lui Oedip, brodate în cursul a două scene — corul invizibil şi scena cu Phorbas — acopereau opt măsuri, exact numărul tactelor din arioso-ul lui Oedip. Deci, o simetrie foarte îndrăzneaţă ! Arioso-ul, *Andante moderato,* nr. [85], marchează o primă culminaţie şi, concomitent, reprezintă embrionul paginilor următoare, o anticipare tematică. Arioso-ul are o configuraţie melodică proprie, aspirînd diferite leitmotive. În partida orchestrală identificăm, sub forma unei formule ostinato de acompaniament, leitmotivul nenorocirii, destinului, apoi prima idiomă a Corintului, concentrată, şi leitmotivul Iocastei. În partida vocală, contururile leitmotivului paricidului şi cel al lui Oedip inversat sînt încropite întru totul în discurs.

Structura vocală a arioso-ului denotă o generoasă linie melodică, cu o dezvoltare interioară într-atît de organică, de echilibrată, încît am îndrăzni să o numim clasică (ex. 269).

Observăm perioadele cu cadenţă pe *si* şi, respectiv, *si bemol,* alcătuite din cîte două fraze, după tipul *riposta* şi *proposta.* A treia frază este o dezvoltare care cunoaşte o culminaţie de tipul bel-canto, cu o suspensie cadenţială de *re diez — mi,* a cărei filiere cu motivul cromatic (triolet), de la începutul perioadei, nu este greu de reperat. În realizarea culminaţiei, compozitorul foloseşte procedeul lărgirii ambitusului, suprapunînd intervale de cvartă (*si — mi — la — re*).

Cele două elemente tematice anticipate sînt : primul grup motivic, de la începutul arioso-ului, intervertit în a doua frază, şi melodia jalnică („*miste-*

Scanned with OKEN Scanner

rioso"), ce se aude la corn, în acompaniamentul celei de a treia fraze. Ar mai fi de remarcat pedala ritmică pe *do*, ce începe din măsura a cincea, nr. [86]. Faza următoare, a rolului Oedip, o constituie scena dialog cu Meropa, a cărei funcție expozitivă este notorie. Aici Oedip arată că i s-a strigat „*copil găsit*", și prin jurămînt află de la Meropa că este fiul ei. Revine ideea fixă din acest tablou a lui Oedip „*Voi rătăci mereu . . .* " și povestirea celor petrecute la Delphi, unde a aflat destinul său de la oracol. Scena are o desfășurare palpitantă, cursivă, bazată pe contraste abrupte. De fapt, contrastele constituie unul dintre mijloacele dramaturgice frecvente ale tragediei lirice enesciene. Oedip încearcă, pe rînd, sentimente de durere, desperare, furie, hotărîre.

Procedeele diferă de la o măsură la alta. Folosind maniera *parlando*, pentru susținerea dialogului, Enescu, adeseori, îi modifică ritmul interior prin intercalări temporare de diviziuni ternare (ex. 270).

Orchestrei îi revine un impresionant rol dramatic, în reliefarea anumitor sunete, în sublinierea unor accente. Numai gîndul spre țărmul fericit care-l așteaptă la capătul existenței zbuciumate îl face pe Oedip să doarmă mai liniștit. Partida vocală cunoaște valori lărgite de durată și contururi melodice mai cantabile, nr. [98].

Povestirea lui Oedip, *L'istesso tempo*, despre cele întîmplate în templu, aduce o linie melodică extrem de simplă, față de factura generală a personajului, arcuind inflexiuni pe scheletul leitmotivului său, un exemplu de melodie diatonică, cantabilă (ex. 271).

Treptat, factura orchestrală devine sumbră, asperitățile se înmulțesc, ambianța liniștită, narativă, devine brusc frămîntată. Ritmul binar $\frac{2}{8}$, fără să se schimbe, primește un caracter ternar, pregătind într-un iureș nestăvilit, ce crește fulgerător, cuvintele oracolului ! Momentul este deosebit de încordat. La realizarea sa contribuie, în egală măsură, partidele antinomice componente. În registrul grav al orchestrei se instaurează la contrabasuri solo un ostinato ritmic sincopat pe sunetul *mi*, peste care se suprapun acorduri, linii melodice ce susțin partida vocală ce cunoaște un desen ascendent ; vocea se ridică amenințătoare, devine tot mai primejdioasă. Efectul contrastant între cantabil și declamația foarte articulată este copleșitor ca dramatism și expresie. De remarcat procedeul amplificării tensiunii prin repetarea aceluiași nucleu intonațional la un semiton mai sus (*la — re, la diez — re diez*) — (ex. 272).

Se realizează un puternic contrast pe linie ascendentă între această secțiune pregătitoare, de un caracter acumulativ, și relatarea dramatică propriu-zisă ce urmează *Moderato senza lentezza*, într-un recitativ *parlando*, subliniat prin accente tragice, motive sintetizatoare leitmotivice de către discursul orchestral.

A treia fază a partidei vocale a lui Oedip cunoaște trei momente muzicale : refuzul lui de a crede cele auzite (*Un poco sostenuto*), nr. [103] ; obsesia ce-l stăpînește noaptea în vis (*Un poco piu animato*), nr. [104] ; hotărîrea definitivă de a pleca (*Moderato serio*), nr. [105].

Prima este mai degrabă o consecință imediată a celor întîmplate, Oedip își vorbește parcă sieși. Leitmotivul Iocastei domină muzical cele patru măsuri. Cel al lui Laios va plana (în orchestră) asupra celorlalte cinci măsuri

Scanned with OKEN Scanner

(ex. 84 a), în care Oedip, cu oroare, ca într-o halucinație ce crește „impetuos", vede realizîndu-se funestele preziceri. Vocal, auzim un recitativ declamat, la început pe aceeași notă, apoi cu ușoare inflexiuni melodice. Ambele momente sînt, în genul lor, dezvoltări pe plan psihologic (deci și muzical) ale prezicerii.

Toate fazele au continuitate, astfel că delimitările pe care le facem noi apar uneori asemănătoare barierelor convenționale. Totuși, au rostul lor, mai ales în privința ultimului moment, o adevărată arie, de o construcție aparte.

Aria și, implicit, partida vocală încep cu leitmotivul lui Oedip, augmentat (ex. 85), în *fa* minor, continuă în orchestră cu leitmotivul Iocastei și cu acea melopee jalnică (în minor), derivată din leitmotivul Corintului, pe care am întîlnit-o în arioso (nr. [86]), încheindu-se printr-o cadență scurtă ce readuce în valori diminuate același leitmotiv Oedip. În tot timpul secțiunii în orchestră răsună formula ostinato ce aduce intonațiile Oedip și variante ale leitmotivului incestului. Dezvoltarea, nr. [106], transfigurează elementele generatoare, incluzînd și leitmotivul paricidului. Repriza tonală, omonima majoră *fa*, concentrată, începe cu tema jalnică (nr. [108], măsura a doua) și nu se încheie cu tema axată pe leitmotivul Oedip, ci aduce un fragment melodic nou, energic, ce provine din leitmotivul paricidului, mai corect, din tema arioso-ului. Abia în ultimele două măsuri se infiltrează iarăși, în linia vocală, leitmotivul Oedip. De fapt, ceea ce urmează după tema jalnică este o adevărată codă, o culminație și, totodată, o repriză sintetică. Forma ariei prezintă structură tripartită cu repriză în oglindă și cu înglobarea unei teme noi. Am îndrăzni să vorbim chiar de o formă de sonată, cu două teme, avînd relația tonală *fa* minor — *do* minor, iar în repriză, *fa* major, cu cadență pe *sol*, și o scurtă modulație în *si bemol* cu revenirea în *fa* major. Mai bine-zis, Enescu îmbină forma clasică de sonată cu forma tripartită, într-o structură proprie genului tragediei lirice.

De fapt, în arie avem două elemente tematice din povestire așa cum s-a arătat mai sus : tema jalnică și tema diatonică, cu aderențe în leitmotivul paricidului. Atît povestirea, cît și aria reprezintă momente culminante ale tabloului. Înrudirea tematică dintre cele două numere iese în evidență din alăturarea lor schematică :

	Povestire				Arie				
Forma	A	B	C	D	E	F	G	F	
Tempo	L'istesso tempo	Moderato senza lentezza	Un poco sostenuto	Un poco più animato	Poco meno mosso	Moderato serio		Molto più tranq.	L'istesso tempo (orchestra)
Structuri leitmotivice	Oedip Laios	Iocasta	Oedip	Laios Iocasta	Oedip	exp. a: Oedip Iocasta; b: Corint	dezv. a: Oedip Laios	repriza b: Oedip Corint; c: Laios	a: Oedip Corint
Nr	99	102	103	104		105	106	108	110

Scanned with OKEN Scanner

Ideea cu care debutează partitura vocală a lui Oedip va primi o tot mai profundă tratare în muzică, va reveni pe parcurs cu mai multă dezinvoltură. Remarcăm claritatea conducerii de către compozitor a unui anumit personaj, în pofida numeroaselor incursiuni de natură filozofică şi psihologică, care nu îndepărtează, ci ridică axul fundamental. Întreaga linie vocală a lui Oedip din acest tablou apare organic concepută, minuţios sudată şi magistral condusă. Pornind de la o exclamaţie, se ajunge la fraze, la numere, culminînd cu o arie.

Deşi am delimitat scena lui Oedip în „povestire" şi „arie", bazîndu-ne pe timpul acţiunii în respectivele momente la modul trecut şi, respectiv, prezent, între ele există o unitate evidentă, datorită continuităţii aceloraşi cercuri leitmotivice. Din aceste considerente n-ar fi exclusă interpretarea scenei ca o formă complexă a porţiunii ce se pretează unor delimitări parţiale.

Monologul lui Oedip din tabloul paricidului, de o memorabilă plasticitate portretistică, are trei secţiuni globale. Folosim termenul global, deoarece între structurile capitale sînt intercalate suprafeţe de legătură, introductive sau conclusive, care conferă întregului un aspect pluridimensional. De fapt, în opera modernă, ce renunţă la numere închise, concepţia simfonică reliefează anumite planuri, pe lîngă care se alipesc numeroase fascicole, secvenţe, de mai mică amplitudine, îndeplinind un anumit rol dramaturgic. Contrastele se realizează prin plierea diferitelor secţiuni, astfel încît nu se obţin contraste abrupte. Mai degrabă avem de-a face cu o continuă dinamizare a mişcării, a trăirilor, mergînd gradat de la *Poco più lento* şi ajungînd la *Allegro vivace*. O asemenea modalitate are darul să aprofundeze trăirile, să nu le afişeze, ci să le justifice ; îndoielile ducînd întotdeauna la acte de supremă îndrăzneală.

Făcînd o radiografie asupra momentelor centrale ale monologului, ajungem la concluzia că sînt în număr de trei. Primul este alcătuit din introducerea *Poco più lento,* cu caracter recitativic, *„Unde sînt"*, nr. [121], secţiunea centrală — *Andantino molto moderato* — nr. [122], şi încheierea *Animato, „De ce ? Cu ce-am greşit ?"*, nr. [123], ce culminează cu întrebarea *„Asta e dar dreptatea voastră puternici zei ?"*

Al doilea este un adevărat arioso *„Corinte, Corinte . . . "*, nr. [124], cu un apendice care ar putea fi privit ca o punte, formată din recitativul *„Să mă întorc înapoi"* şi din cantilena *„Doar de trei nopţi am visuri ce sînt fără pată"*, nr. [126].

Al treilea se inaugurează printr-un recitativ dramatic — *Molto Moderato* — nr. [127], pe cuvintele *„Oare o capcană zeul mi-a întins ?"*, urmează o secţiune agitată, *Allegro agitato, ma non mosso,* ce exprimă revolta lui Oedip, *„Ah ! De ce atunci n-am fost ucis cînd m-am născut"*, pentru ca să se încheie cu secţiunea centrală a acestei părţi, nr. [128], *„Blestem, cazi pe Zeii ce dorm în ceruri . . . "*

Pe planul acţiunii, monologul îmbină elemente ale situaţiei prezente cu amintiri ale vieţii din Corint. Cordonul de legătură este asigurat de către recitative, care, deşi concise, au darul să aducă în permanenţă cadrul momentului respectiv. Compozitorul îmbină totodată şi factorul fizic, extern, cu cel spiritual, interior. Totul decurge cît se poate de firesc : Oedip se află la

Scanned with OKEN Scanner

răscrucea vieţii. În faţa a trei poteci se întreabă care-l va salva de prezicere ? Povesteşte pe unde a umblat, după auto-exilul din Corint, şi arată că nicăieri n-a aflat linişte. Dimpotrivă, pretutindeni găseşte aceeaşi ură din cer. Se întreabă cu ce a greşit şi dacă aceasta este dreptatea zeiască. După o emoţionantă aducere aminte a meleagurilor natale, revine la întrebarea iniţială, punîndu-şi problema reîntoarcerii la Corint. Tunetul ce-l previne să nu îndrăznească să-şi îndrepte paşii înapoi, determină o explozie de întrebări pe tema „*cu ce am greşit* ?" Totul converge spre vehementul blestem asupra zeilor, asupra destinului.

Unitatea acestor diverse planuri este asigurată de substanţa muzicală, de elemente intonaţionale desprinse din idiomurile conducătoare. Se întîlnesc turnuri melodice, care au un rol unificator asupra monologului ce se transformă în teme, precum şi teme pregnante, afirmate de la bun început sub forma lor esenţială. Se remarcă intonaţia de la finele recitativului, de un caracter *parlando* interogativ (ex. 303 a). În diverse transformări ea revine insistent, încorporată în linia melodică unde capătă un caracter dramatizat, în secţiunea ce încheie primul moment al monologului ; ca o frază dezvoltată melodic, marcînd fiecare silabă, într-un mers cromatic descendent, de pe aceeaşi notă, *do diez* (ex. 273 — a+b).

Acest crîmpei melodic este de fapt arcul tematic ce se cristalizează şi atinge o maximă dezvoltare în tema blestemului, revenind de data aceasta, în trei rînduri, în tonalităţile *la bemol* minor, *la* minor şi *re* minor, pe un fundal trepidant de triolete, ca în final să se transforme într-un magnific unison, o adevărată lovitură de trăznet, cu rezonanţe în etosul cîntecelor haiduceşti şi de blestem. Cele trei expuneri, variaţii ale temei, se disting prin expresia lor energică, patetică. Primele două au ca formulă cadenţială intervale ce pregătesc următorul val, pentru ca ultima să cadenţeze pe dominanta tonalităţii de bază a monologului, *re* minor (ex. 274).

Această temă o avem în exemplul 273 b, în *la bemol,* deci dominanta coborîtă a tonalităţii de bază, în fond, intervalul de cvintă micşorată. Acest aspect, modulaţia în final, în tonalitate iniţială, şi rolul jucat de această temă (ce se conturează dintr-un embrion de trei note), în arhitectura întregului monolog ne face să-i atribuim funcţii primordiale. De aici concluzia că monologul este construit într-o formă liberă, ce are contingenţă îndepărtată cu principiul formei de sonată.

Ca teme pregnante date de la bun început în forma lor caracteristică, exemplificăm melodia cantabilă în gen de doină lirică dramatică, cu pronunţat accent declamatoric, din secţiunea centrală a primului moment (ex. 275).

În secţiunea următoare, trebuie subliniat felul în care Enescu brodează linia vocală, în frînturi de cantilenă, pe discursul cursiv ce provine din amplificarea primului leitmotiv al Corintului (ex. 90). Acompaniamentul, în cvintolete şi decimolete arpegiate, conferă acestei pagini o alură de arioso tradiţional.

Dintre procedeele specific enesciene, în privinţa definirii liniei vocale, remarcăm includerea leitmotivului Oedip în discursul vocal şi jocul dintre terţa majoră şi minoră, care dă o culoare dureroasă, de jeluire, proprie unor genuri ale folclorului străvechi românesc (ex. 276).

Scanned with OKEN Scanner

Să apelăm din nou la formule eliptice pentru a lumina arabescurile cu rol major în definirea nuanțelor psihologice.

Monologul are o structură ternară, A B C , cu secțiuni adiacente, unificate pe criteriul aceleiași tonalități, *re* minor, care subordonează liniile generale ale întregii secțiuni, încadrîndu-le în punctele extreme. În egală măsură se conturează o structură variațională cu aceleași axe tematice, în anumite momente favorizînd sublinierea tonală, după principiul formei de sonată.

Fiecare secțiune centrală (chiar și periferică) are o structură complexă. Prima denotă o formă tripartită, cu repriză, ba mai mult, tema revine și în secțiunea de încheiere. A doua, iarăși o formă tripartită, deși s-ar putea foarte bine vorbi despre o temă cu variațiuni. Numai că între ele, în două rînduri, se aude al doilea leitmotiv al Corintului, fie el și concentrat, deci (c d c d c). A treia fază o formează trei variațiuni. S-ar putea vorbi mult despre țesătura simfonică, despre felul în care formulele de acompaniament amplifică și subliniază discursul ca, bunăoară, în ultima parte, cînd după recitativul seco urmează o mișcare agitată, cu acorduri abrupte, sincopate, iar apoi cu un fundal ostinat de triolete ! Se cuvine relevată folosirea portamentului, a contrastelor de registre din însăși partida vocală, ca la nr. [126], în încheierea frazelor (*re — do*, nonă, cu voce plină și voce albă). Cît privește aportul simfonismului orchestral, el a fost tratat în mare parte în capitolul anterior, cînd s-a vorbit despre dramaturgia leitmotivelor.

Așadar, monologul alcătuit din trei părți complexe, sub raportul construcției, este unificat pe principiul sonatei, care facilitează contraste, reluări tematice și arcuirea unei structuri monolite. El constituie o admirabilă pagină a tragediei lirice. Se desprinde, din cele spuse, referitor la monolog, o constatare generală : Enescu realizează progresia dramatică prin intensificarea gradată a discursului.

Un alt aspect se referă la caracterul lui Oedip, cutezător, neînfricat, însetat după dreptate și adevăr. Înzestrat cu asemenea nobile însușiri, nu se asemuiește cu Siegfried din opera lui Wagner ?

În tabloul paricidului, Oedip se profilează în monologul său, deci într-un număr detașabil și nu în scene-dialoguri. O singură dată se mai aude vocea sa, în clipele uciderii lui Laios. Prin țesătura extrem de înaltă, ambitusul foarte larg, depășind două octave, cuprins prin portamento, nr. [130], compozitorul apelează la un adevărat strigăt de revoltă, ură, forță și nelegiuire.

*
* *

Tabloul din împrejurimile cetății tebane ni-l arată pe Oedip ca în tabloul precedent, peregrinînd fără răgaz. Și acum, ca în scena de la răscrucea drumurilor, Oedip își cîntă tristețea. Numai că ea se accentuează, fruntariile sale sînt nemărginite, ca urmare a uciderii. Melopeea lui Oedip, cu efecte sonore spațiale, exprimă ancestrala durere și jeluire, reprezintă elogiul singurătății și al descumpănirii.

În mod deliberat, Enescu accentuează trăirile depresive prin folosirea sunetelor netemperate, prin dispersarea tradiționalei divizări a intervalelor. Sferturile (și trei-sferturile) de ton șterg bariere, asociază în pendulări aproape

Scanned with OKEN Scanner

imperceptibile puncte altădată riguros distanțate. Ecourile melopeei le avem în cîntecele străvechi românești, cunoscute de compozitor din interpretările lăutarilor și din culegerile folcloriștilor noștri. Conturul liniei melodice l-a putut găsi Enescu într-un asemenea cadru, dar arabescurile subtile, nuanțele și discreția turnurilor melodice îi aparțin.

În alcătuirea melopeei, Enescu a recurs la o simplitate de-a dreptul uluitoare. Orchestra este redusă la o singură voce, la un ison constant, la o „țiitură" pe nota *mi*, ce se îmbogățește eterofonic cu o nouă linie, o îngînare de terță, la capătul fiecărei fraze. Vocea se evidențiază, intervalele microtonale sînt eliberate de tortura acompaniamentului uniformizator, prea mult fixat în clișee. Metrul, ca și intervalele neobișnuite, are partea lui în conferirea expresiei tragice a melopeei. Simetria, în asimetrie, este rodul măsurii $\frac{5}{4}$, un veritabil metru aksak, dispus constant în $\frac{2}{4}$ și $\frac{3}{4}$.

Simplitatea despre care vorbeam s-a obținut prin sublimarea unei complexități. Astfel că ecourile arhaice, cu largi implicații în conștiința omului contemporan, sînt de un efect dramatic indescriptibil. Acest număr, de sine stătător, nu are o configurație multiplă, dimpotrivă. Forma melopeei este aceea de dublu period complex, adică dintr-un period format din patru fraze simetrice (ex. 114, nr. [144]).

	Oedip	Paznic	Oedip	Oedip
Structură	a b		a b	a
Motiv	a a_1 b b_1		a_v b_v dezv.	c
Metru	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$
Cadență finală	sol mi		sol mi	sol
Măsuri	2 + 2		2 + 2	2

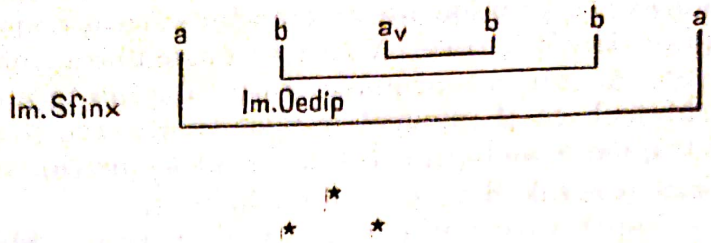
Același period, cu unele modificări intervalice (îndeosebi în a patra frază, care marchează culminația), se reia pe un alt text. Tentativa repetării a treia oară, a aceluiași material muzical, se întrerupe brusc, se frînge după prima frază, în urma intervenției Străjerului. Repetarea acelorași pagini muzicale, pe un alt text, ne îndreptățește să afirmăm că melopeea lui Oedip este, de fapt, un cuplet. De aici decurge varietatea formelor muzicale folosite de compozitor în caracterizarea unui anumit personaj, de la motiv (exclamație, meditare), la frază, period, cuplet, arioso, la forme mai complexe —arie, monolog, scene cu profiluri extrem de diverse, în strînsă dependență cu acțiunea scenică.

În scenele următoare, Oedip, introdus în atmosferă și apoi angrenat în dispută, își etalează voința și strălucita inteligență, în fraze scurte, adevărate motive cu rădăcini în leitmotive, excepție făcînd chemarea Sfinxului, nr. [155], o microstructură ternară, și răspunsul lui Oedip, o perioadă asimetrică.

Scanned with OKEN Scanner

Chemarea Sfinxului vădește o structură în oglindă. Primele două măsuri expun leitmotivul Sfinxului și Oedip. Măsurile patru-cinci reiau primul motiv (Sfinxul) augmentat. Măsurile șase și șapte aduc variante ale idiomei Oedip și, în sfîrșit, a opta, iarăși Sfinxul.

De fapt, provocarea Sfinxului poate fi privită și ca o structură în oglindă :



* * *

Actul III aduce o infinită gamă de procedee în tratarea părții vocale a lui Oedip. Abundența acestora conferă o neasemuită bogăție și complexitate eroului titular.

Pînă la intrarea lui Tiresias, Oedip apare în postură de conducător încercat, atent și receptiv la toate doleanțele mulțimii. În scriitura vocală, contrastele au meritul de a marca schimbările cele mai neînsemnate din sfera afectivă. În primele fraze — Oedip, animat de dorința cunoașterii pricinii tînguirilor — se întîlnesc : a) intervale desprinse dintr-o gamă pentatonică anhemitonică și b) intervale desprinse dintr-un mod cromatic de cinci sunete (nr. [207]) — (ex. 276 bis).

Psalmodia din partitura lui Oedip, atunci cînd acesta se identifică cu suferințele și sufletul poporului său, are la bază leitintonații specifice, inversate și dezvoltate (nr. [209]). Principiul variației improvizatorice ordonează frazele celor două intervenții, despărțite de cor, simetrice ca număr de măsuri (7+7). Mersul abrupt, adeseori frînt, desfășurat, cînd în salturi mai mult sau mai puțin obișnuite, cînd în repetarea aceleiași note în valori ritmice identice sau nu, mutația unor formule melodice pe alte trepte, marcarea anumitor sunete sau rostirea lor cursivă, iată cîteva din componentele stilistice ale facturii vocale. Folosirea alternativă a modului *mi* lidic, ce alternează cu *sol* ionic, imprimă, de asemenea, un caracter dramatic, deși măreț, lui Oedip.

Atunci cînd dorește să releve în mod deosebit un anumit sens, Enescu folosește în orchestră o factură statică. În cazul de față, factura respectivă este de natură monofonă, acorduri lungi ce susțin pilonii armonici din linia vocală, dar, în același timp, alcătuiesc conglomerate melodico-acordice, aparent eliberate de compartimentul opus. Este edificator, în acest sens, nr. [210] (începînd cu măsura a patra).

O tentă eroică, poruncitoare, autoritară, se desprinde din cuvintele lui Oedip adresate lui Creon (ex. 277).

Desenul melodic are ceva statuar, datorită intervalelor cromatice ușor de intonat și de reținut, datorită valorilor ritmice largi, uneori sincopate și în triolete, configurației care pornește de la cel mai înalt sunet al frazei și se reîntoarce la un punct apropiat celui de pornire. Enescu acordă atenția cuvenită accentelor. Numai primele și ultimele două note sînt accentuate, fapt

Scanned with OKEN Scanner

care dă sens ternar, din acest unghi, întregii fraze. Creatorul lui Oedip tinde întodeauna spre redarea unei juste accentuări a silabelor, deoarece linia melodică este determinată de sensul cuvîntului. Plasticitatea sa proprie este desemnată să-i sporească relieful. Elemente ca anacruzele sînt aproape absente din partida vocală a personajelor enesciene, accentele, la Enescu, adeseori coincid cu consoanele de atac.

Din desfăşurarea dialogului cu Creon, Oedip se înfăţişează ca Rege autoritar, ce stăpîneşte mulţimea. Este suficient să ne referim la impetuosul strigăt „*Tăcere*", o secundă mică ascendentă, urmată de o cădere la octavă, (nr. [214], ultimele măsuri). De un surprinzător efect este şi pauza generală ce urmează, instaurînd parcă liniştea cerută de Rege. Din întrebarea lui Oedip „*De cine-a fost descoperit atunci corpul mort al lui Laios* ?" se desprinde acelaşi calm instaurat. Foarte caracteristică pentru partida lui Oedip, din această fază, este turnura melodică, cadenţială (nr. [215]), intervalul de sextă mare coborîtoare şi oprirea pe terţa mică suitoare.

O scenă admirabilă este aceea a blestemului, în care Oedip, secundat de cor, aruncă anatema asupra aceluia care l-a omorît pe Laios şi n-are curajul să-şi recunoască vina. De fapt, blestemul este un autoblestem, a cărui forţă tragică este amplificată prin cuvintele colţuroase, aspre, folosite. Scena propriu-zisă a blestemului începe printr-un preambul în care Oedip cere ascultare. Fraza de debut se arcuieşte pe notele componente ale acordului de nonă, ajungînd la fundamentala *do,* un punct de orgă ce dăinuieşte şase măsuri.

Fraza secundantă „*Allegro moderato*", fiind alcătuită pe baza a trei tonuri derivate din celula *a* din leitmotivul lui Oedip, intervertită (*do — fa diez — si bemol*), degajează trăiri alarmant de sumbre, deşi alternative ca durată, pe un suport orchestral amplu, sincopat, opunînd armonii de cvarte, conferă discursului un efect impresionant. Din suprapunerile planurilor ritmice rezultă o adevărată poliritmie, care se reduce la planuri net contrastante. Să luăm a doua şi a treia măsură a nr. [218] : (ex. nr. 277 bis). De remarcat metrul de $\frac{5}{4}$ ce domină aceste pagini, deşi alternează cu $\frac{3}{2}$, 4, $\frac{2}{4}$ şi $\frac{3}{4}$. Acelaşi metru ca în melopeea din actul II. Prin caracterul dramatic, între melopee şi blestem există o afinitate tragică. În ceea ce priveşte însă structura compoziţională, se deosebesc profund.

Partea vocală capătă o desfăşurare încordată în măsurile următoare, de la nr. [218]. Se aud ecouri ale frazei prin care Oedip întreba cine a găsit trupul răposatului. Acompaniamentul are misiunea accentuării sensului dramatic, iar formulele ritmice primesc aspecte noi.

O înfăţişare interesantă a desenului melodic avem la nr. [219]. Enescu obţine expresia metalică, tunătoare, printr-un mers volitiv de secunde alăturate în tetracord diatonic, apoi bemolizat. Primul val se termină pe nota *re,* iar al doilea, pe *mi bemol,* după ce în prealabil răsunaseră intervalele disonante de *re — sol diez — re* (octavă). Ultima pătrime a tactului, organizată în triolete accentuate, se rezolvă în secunda mică imediat superioară (ex. 278).

Aceeaşi melodie se reia, pornindu-se de la nota *do diez,* cu unele modificări în a doua parte a frazei, în formula de la nr. [220].

Blestemul lui Oedip înregistrează noi valenţe dramatice, în faza evocării ciumei. În vocea lui Oedip, stilul *parlando* se desfăşoară pe un ambitus

Scanned with OKEN Scanner

restrîns la cinci note, de unde repetări de sunete, pentru a se reliefa ceea ce se petrece în discursul simfonic. Aici revine o temă descendentă cromatică, cu aluzii la sfera leitmotivică a destinului, a nenorocirii (în sens inversat), simbolizînd ciuma. Am mai întîlnit-o în actul III, la nr. [208].

Culminaţia scenei blestemului se realizează într-o altă manieră decît pînă acum. În locul mersului diatonic, pe alocuri cromatizat, se recurge la o celulă generică cromatică, de trei sunete, reluată la terţă inferioară, de data aceasta în triolet. Fraza se continuă prin readucerea aceleiaşi celule, iarăşi la terţă, după care se încheie prin redistribuirea ordinei, în sens contrar. Începe cu aceeaşi notă, privită enarmonic (a fost *do diez*, iar acum este *re bemol*), apoi o nouă frază cu o desfăşurare plană, bogată în rezonanţe dramatice. În orchestră auzim aceeaşi celulă cromatică (ex. 279).

Ceea ce urmează este o codă. Tensiunea sporeşte considerabil prin reluarea aceleiaşi celule cromatice, aidoma unei lovituri de trăznet, obţinîndu-se un contrast abrupt între valorile de treizecişidoimi, staccato, pătrimea şi doimea şi doimea sincopată, între note foarte precipitate şi note statice, ca durată, pe cînd linia vocală este redusă la esenţă, reliefînd necruţător cuvintele „*Chiar dac-ar mînca la a mea masă, chiar dac-ar dormi-n al meu pat.*“ Ultimele cuvinte se pronunţă într-o manieră vocală extrem de rar întîlnită în partitură : „*cu voce răguşită*“, prin valori albe (ex. 280).

Din nou în orchestră se instaurează pedala pe nota *do*. Să fie aceasta un indiciu al unei structuri ternare ? Dacă este aşa, factorul unificator nu-l constituie tematismul, ci elementul armonic. Folosirea vorbirii şi cîntării, ca modalităţi consecutive, în aceeaşi partidă vocală, se evidenţiază în scena cu Tiresias, atunci cînd Oedip se adresează bătrînului proroc, rugîndu-l să-l ajute în procesul descoperirii adevărului, nr. [224]. Se distinge factura ritmică predominantă, cu intervale reduse, în maniera vorbită, şi turnurile cu bogate inflexiuni melodice.

Redăm în exemplul ce urmează această alăturare de procedee în decursul cîtorva măsuri, subliniind răsturnarea melodică a leitmotivului disputei dintre Oedip şi Sfinx (aici Tiresias), *fa diez — si — do diez — fa diez* (ex. 281).

Pentru întruchiparea stărilor sufleteşti intense, care apar în dezvoltarea tragediei, Enescu recurge la aşa-numitul stil vocal mixt (gemischter Stil), o îmbinare suplă de diferite forme recitative, ca şi arioso-uri laconice cu comentarii orchestrale. În scenele în care este folosit „stilul mixt“, nu îşi mai are locul împărţirea tradiţională. Se obţine astfel o alternanţă elastică a partidelor — vocală şi orchestrală — unde axul melodic se desfăşoară nestingherit dintr-un compartiment într-altul.

Fuziunea textului cu muzica, în partidele vocale, într-atît este de firesc stabilită, încît ritmul fluxului muzical este determinat de sensul cuvintelor. Ritmul precipitat şi domolit este în dependenţă directă cu sensul vorbirii. Ar fi suficient să urmărim cu atenţie această teză, întîmpinarea lui Tiresias de către Oedip, în care acel „*Spune*“, pe valori largi, contrastează subit şi cu maximum de efect cu ceea ce a fost înainte. Sensul său are ceva de rugăminte, poruncă şi sfat.

Replicile lui Oedip în scena-dialog cu Tiresias au cu prioritate un caracter cantabil, nefiind alterate de tonul violent ce creşte în intensitate. Anu-

Scanned with OKEN Scanner

mite motive se întipăresc pentru totdeauna în memorie, datorită plasticității lor. Așa, bunăoară, este acel „*Auzi cum strigă?*", nr. [228]. Altfel spus, Oedip întreprinde ancheta mînat de cerințele mulțimii, care, pentru el, devin legi obligatorii.

Structura periodică o întîlnim în intervenția lui Oedip, în care-l acuză pe Tiresias că este ucigaș, deoarece tăinuiește numele celui căutat, nr. [231]. Dintre multiplele procedee folosite pentru creionarea anumitor stări temperamentale ale lui Oedip, născute în iureșul tot mai vertiginos al disputei, desprindem tonul dramatic, apoi „*un rîs teribil*", cu un mers bogat în trepte cromatice. Nota cu care se începe fraza, precum și sunetele finale se grupează în direcție descendentă (*mi, mi bemol, re*) — (ex. 282).

Întîlnim și tonul ironic, sfidător, într-o structură simetrică. Dacă urmărim sensul expresiv al frazării, constatăm fidelitatea accentuării și respirației, față de purtătorul direct al ideilor, textul poetic (ex. 283).

Oricît de încărcată ar fi linia melodică, ea se înscrie în cadrele unei octave. Același ambitus se păstrează într-o altă configurație tematică, în strigătul furibund al lui Oedip, ca Tiresias să plece (ex. 171). Extrăgînd intervalele componente, vom afla nu numai efigiile lui Laios și Oedip, dar și o orînduire a sunetelor proporționate față de sunetul central *do*. Extremele sînt sunete noi (octavă), iar cele de la mijloc sînt două secunde mici axate în jurul notei *do*, respectiv *re bemol* și *si*.

Deși valoarea de durată dominantă în cearta cu Creon devine șaisprezecimea, Enescu nu modifică încă conturul sobru dar cantabil al rolului Oedip. Intervalele folosite pledează pentru o maleabilitate și nuanțare a trăirilor afective, dar nu sînt prea variate, datorită folosirii principiului rectotono. Forța discursului vocal este amplificată prin recurgerea la procedee neuzitate în literatura de operă romantică, ca urletul, obținut fără să se renunțe la pilonul cantabilității. În acel formidabil „*Să taci* !" secundei mici, saltului de terță mică li se adaugă sincopa și trilul bidirecționat, nr. [247] (ultima măsură).

În scena cu Iocasta, Oedip se află sub impresia certei cu Tiresias și mai ales cu Creon. Spre deosebire de paginile precedente, de acum înainte, partida vocală a lui Oedip devine din ce în ce mai intens brăzdată de procedee ce se îndepărtează de la stilul cantabilității. Primează stilul *parlando*, prezent de altfel și în vocea Iocastei. O mostră o găsim la nr. [252] — (ex. 284).

Să nu se creadă, din cele afirmate, că Enescu nu mai apelează la cantilenă. O întîlnim la nr. [254], dar înăsprită, avînd un desen sinuos cu intervale de octavă micșorată și cvartă mărită.

Din momentul în care Iocasta i-a strecurat în suflet primul indiciu asupra apartenenței crimei, nr. [255], prima bănuială ce nu va trece mult pînă se va transforma în certitudine, partida vocală a lui Oedip se schimbă brusc. Fazele relativ ample se restrîng, turnurilor cantabile le iau locul motive scurte, interogative. Vocea plină cedează vocii albe, linia se divide în frînturi tematice întrerupte, rod al tensiunii, al goanei după adevăr, al dialogurilor tot mai înăsprite.

„Oedip — mărturisește Enescu în *Amintiri* — este un personaj al tuturor timpurilor, universal și se poate deci reda drama lui în limbaj modern.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, am utilizat cuceririle muzicii contemporane şi cîteodată chiar am anticipat, întrebuinţînd în pasajele declamate, jumătate cîntate, jumătate vorbite, sfertul de ton, care reda minunat unele efecte speciale : inconvenientul lor că puneam cîntăreţului, care interpreta rolul lui Oedip, probleme destul de spinoase." [1] Într-adevăr, partida vocală a eroului central oferă, în actul III, secţiunea mediană şi finală, o gamă largă de procedee tehnice şi expresive vocale, cu ajutorul cărora Enescu realizează dialectica trăirilor şi prăbuşirii lui Oedip.

Gîfîind (ex. 285).

Voce forte şi voce răguşită (ex. 182).

Cu violenţă (ex. 183).

Cu angoasă (ex. 284).

Înspăimîntat (ex. 286).

Îngrozit (ex. 287).

Voce plină şi voce siflantă (şuierată) (ex. 288).

Voce tunătoare (ex. 194).

Ben parlare, strigăt şi horcăit (ex. 197).

Urlet (ex. 198).

Parlando rubato — vorbire liberă (Sprechgesang) — (ex. 289).

Vorbire îndurerată (ex. 290).

Ca apucat de nebunie (ex. 291).

Recitativ vorbit (ex. 292).

Cîntare (ex. 204) — plîns, sughiţ înăbuşit, le întîlnim la sfîrşitul nr. [303], iar după numai o măsură, indicaţia *„cu mînie"*.

Dacă la aceste procedee vocale, adăugăm infinita gamă variată a modalităţilor de transpunere în partida vocală a unor trăiri efective, circumscrise în situaţii concrete, vom obţine tabloul global al arsenalului componistic folosit de Enescu. Nu mai încape nici o îndoială că marele compozitor român a fructificat creator cuceririle tehnicii vocale, tinzînd, ca şi Honegger, spre „redarea plasticităţii vocii", spre găsirea formulelor naturale de expresie vocală. În acest sens, şi experienţa profesorului Massenet i-a fost utilă lui Enescu, după cum a mărturisit într-o convorbire cu Emanoil Ciomac, multă vreme după terminarea *Oedip*-ului [2]. Fără să posedăm indicii biografici, scrisori, mărturii etc., bazîndu-ne numai pe elemente strict muzicale, putem afirma că Enescu a folosit cu succes inovaţiile aduse de Schönberg în domeniul lărgirii tehnice a posibilităţilor de exprimare vocală, recurgîndu-se la prosodie, *ben parlare,* acea expresie ce se asociază cu strigătul, vocea albă, declamaţia cîntată (Sprechton), stilul *parlando.* Astfel, întregul diapazon vocal se lărgeşte considerabil. Enescu a valorificat cuceriri vocale, dar a preluat numai ceea ce îi era necesar. Prin aceasta se explică de ce n-a recurs şi la alte procedee, ca *ben parlare,* în falset, folosirea ostentativă a emisiei nazale, a cîntării fără voce etc. Toate aceste multiple procedee, folosite cu discernă-

[1] Bernard Gavoty, *Op. cit.*, p. 146.

[2] Emanoil Ciomac, „George Enescu" — manuscris.

mînt în partitură, l-au făcut pe Robert Dezarnaux, la premieră, să scrie : „În declamația *Oedip*-ului său, am recunoscut prodigioase accente de tragedian“[1].

Dificultatea tehnică a rolului Oedip a devenit notorie. Nu numai că pretinde temerarului interpret să fie un actor desăvîrșit, să dispună de o tehnică vocală impecabilă, dar cere și o rezistență, am spune „de fier“, dată fiind amplitudinea părții vocale.

Enescu și-a dat bine seama de dificultățile tehnice create cîntărețului, dar nu le-a evitat, deoarece aveau o motivare lăuntrică, expresivă. Tocmai de aceea compozitorul a căutat puncte de sprijin pentru solist în orchestrația rarefiată, care să favorizeze penetrabilitatea liniei vocale, fără să apeleze la o susținere melodică în sens romantic. „Rolul lui Oedip — spune Enescu — e greu. Am orchestrat cît am putut mai ușor, pentru ca în acest fel (interpretul) să se poată menaja.“ [2]

În ultima parte a actului III, ce survine după dezlănțuirea culminației, partida lui Oedip marchează cîteva noi etape : a) scena cu mulțimea, un monolog, unde se înfățișează situația lui Oedip, care s-a autopedepsit, Oedip și tebanii care dau înapoi din fața sa, nemaiținînd cont că le-a salvat cetatea, Oedip recunoscînd greșeala faptelor sale pe care le condamnă ; b) scena cu fiicele Antigona și Ismena, în care, după ce se încredințează că sînt într-adevăr ele, deplîngînd viața lor viitoare ; c) surghiunirea, scena Oedip — Creon și mulțimea ; d) scena finală — Antigona se oferă să-l însoțească în exil, după care Oedip recapătă încrederea în sine și privește cu încredere viitorul. Fiecare din cele patru etape, la rîndul ei, are o structură proprie, o individualitate determinată de particularități stilistice și dramaturgice.

Monoscena lui Oedip, după orbire, are o structură liberă, neîncorsetată de nici un element tematic. Suportul îl avem în pînza simfonică. *Parlando rubato*, nr. [292], se desfășoară la început pe un fundal armonic rarefiat ce suprapune notele celulei *a* din leitmotivul lui Oedip. După trei măsuri, se expune leitmotivului Antigonei, întruparea jalei și durerii ; revine obsedant, însumînd elemente intonaționale din alte nomenclatoare muzicale, pe măsură ce sînt dictate de text. Accentele externe dispar. Firul partidei vocale este marcat de note tenuto, dublu mordent, glissando, tremolo ascendent. Leitmotivul Antigonei încetează să fuzioneze factorii antinomici, în faza secventă, nr. [296], cînd durerea din sufletul lui Oedip nu cunoaște margini. Dramatizarea se produce printr-o factură armonică aspră, aducînd ecouri ale celor patru embleme : Oedip, destin (nenorocirea), Laios și Iocasta. Mersul cromatic se intensifică, devenind atotstăpînitor, de unde înainte predomina cel diatonic.

Libertatea scenei, cadrele sale deschise sînt relative, deoarece se încheie printr-un recitativ rectotono, aducînd ușoare inflexiuni bazate și pe sferturi de ton. Deci, monoscena debutează și se încheie printr-un recitativ. De fapt, încheierea propriu-zisă se produce după o culminație largă, ca valori, o scară cromatică descendentă (în orchestră leitmotivul lui Oedip augmentat), termi-

---

[1] Robert Dezarnaux, „A l'opéra — Oedip“, Paris, „La liberté“, 12 martie 1936.

[2] Scrisoare către Philippe Gaubert, 1934, în *George Enescu*, elaborat de Institutul de Istoria Artei, pag. 51.

Scanned with OKEN Scanner

nată cu un motiv cîntat. Semnificaţia modificării structurii, insistent *parlando*, cu una cantabilă, se explică prin aceea că Oedip, revărsîndu-şi aleanul, recunoscîndu-şi, revizuindu-şi de data aceasta conştient şi critic faptele, se purifică, recapătă tăria de conştiinţă ! Întreaga scenă de mai sus nu este altceva decît rememorarea, pentru a treia oară, a evenimentelor cunoscute.

Folosirea manierei *parlando rubato*, a vocii albe, nu episodic, ci pe o porţiune întinsă, are ca efect sublinierea forţei tragice a destinului uman şi aduce, totodată, o modalitate inedită în creaţia enesciană, aceea de a sublinia o situaţie, prin procedee moderne, preluate cu totul creator.

Scena Oedip cu fiicele, nr. [299]—[303], se desfăşoară pe o temă cu variaţiuni (leitmotivul Antigonei). Vocal însă, se recurge la o altă structură. După o introducere de zece măsuri, urmează un adevărat arioso, de o formă strofică, ce se încheie cu o concluzie de patru măsuri. Şi metrul susţine delimitările : introducere — recitativ melodic $\frac{3}{4}$; structura strofică — cantabilă $\frac{7}{8}$; încheierea, iarăşi recitativ cantabil, o măsură $\frac{6}{8}$ şi apoi $\frac{7}{8}$. Grăbirea şi încetinirea debitului vocal se înscriu pe linia mijloacelor specifice expresivităţii vocale, întrucît se dezvăluie în timp. Normativul transformărilor vremelnice a debitului vocal aparţine unei subtilităţi proprii compozitorului dramaturg care-şi acordează pulsul dinamic după necesităţile situaţiei dramatice.

La baza arioso-ului dramatic se află următoarea temă : (ex. 293). Structura sa prezintă trei variaţiuni, pe motivul cuprins în prima măsură, motiv care revine invariabil în cele trei fraze a cîte patru măsuri. Ultima oară, măsurile trei-patru fuzionează cu ceea ce noi am considerat mai sus fraza conclusivă.

Moderato sostenuto, nr. [304], aduce scena cu Creon, scena surghiunirii. Partida lui Oedip este prezentă, după scurte fraze introductive, prin două perioade *a cîte 4+4* (nr. [307] şi [308]), urmate de o concluzie de trei măsuri. Se succed antifonic cu corul. Tema din voce nu este altceva decît o variantă a leitmotivului surghiunului, modulantă din *mi* minor în *do* şi respectiv din *sol* în *mi*, susţinută de acelaşi material muzical în orchestră. Scena continuă cu frazele Antigonei ce-şi exprimă sentimentul de solidaritate cu tatăl alungat din cetate. Aceeaşi temă a surghiunului mai revine în vocea lui Oedip. Insistenţa Antigonei determină reversul luminos al tragediei, care urmează după fraza majoră a lui Oedip, *cantabile sostenuto* (ex. 208).

A patra frază ar putea fi considerată ca un număr de sine stătător, o arie dramatică, care, în ciuda tonalităţii instaurate, *mi* major, are un caracter instabil, cu inflexiuni cromatice, modulînd în *sol* major. Tematismul are o funcţie anticipativă, aruncînd o punte spre epilogul tragediei lirice, folosind celule ale leitmotivelor destinului (nenorocirea — prezicerea), Eumenidelor, Antigonei, Atenei şi, de bună seamă, al lui Oedip. Revine adeseori o formulă cadenţială dorică pe diferite trepte : (*do — la — si* sau *do diez — fa diez — sol diez*). Linia vocală are un contur ascendent, frazele, deşi trădează dramatismul stilului *parlando*, au ceva înaripat, o cantabilitate generoasă, umbrită pe alocuri de culori sumbre. Predomină totuşi nădejdea, tonul luminos, datorită facturii armonice din registrul superior, bogată în sonorităţi,

Scanned with OKEN Scanner

în modulații. Spre final se întîlnesc în voce leitmotive, al căror rol este de a generaliza esența dramatică prin arabescuri monumentale. Încheierea propriu-zisă a partidei vocale din actul III se face printr-un recitativ, *parlando giusto*, cu rezonanțe dramatice și rău prevestitoare pentru cei care-l alungă pe Oedip.

*
* *

Scena Antigona — Oedip din actul IV îndeplinește o funcție expozitivă în etapa dramaturgică a deznodămîntului : ne oferă atitudinea personajelor față de noua situație, admirînd împrejurimile fermecătoare ale cetății Atena, cuprinși de un sentiment de sinceră bucurie, ajunși la capătul peregrinărilor. Fraza calmă a lui Oedip, de o surprinzătoare simplitate, aduce, după un arpegiu în valori ritmice sincopate dictate de sensul cuvintelor, leitmotivul Antigonei ce se încheie cu o cadență provenită din răsturnarea intervalelor celulei „a" (*si — do diez — fa*). Se obține un motiv omnipotent, întîlnit adeseori, inclusiv în ultima arie a lui Oedip. Motivul l-am întîlnit și în paginile anterioare, fără a avea însă pregnanța tematică de acum. Incluzîndu-l în fraza debutantă a lui Oedip, din acest act, Enescu premerge tematismul de mai tîrziu, mai ales în aria ultimă, unde se reia și se dezvoltă o turnură melodică întoarsă, auzită la nr. [339], măsura a șasea. Cele două celule intonaționale anticipate și apoi amplificate sînt formate din șase sunete (ex. 294).

În partida vocală a lui Oedip se mai infiltrează intonațiile Atenei, sub forma celor trei motive amintite. La nr. [333] se sudează într-o configurație inedită celula *b* a leitmotivului Oedip și turnura melodică fundamentală a Atenei. Dacă am susține că, de fapt, cuvintele „*Vezi tu, lîngă un izvor...*" alcătuiesc celula *b*, atunci aceasta a suferit o amplificare în secțiunea mediană, păstrîndu-se desenul general și pilonii (*do — mi bemol — do*). Dacă susținem că avem de-a face cu nucleul muzical central al Atenei, atunci el este modificat prin eliziune și dezvoltare ritmică (ultima notă, *do*). Repetarea, sub forma sa inițială a motivului în măsura următoare (începînd de la *mi bemol*), pledează pentru varianta secundă.

În fraza ce urmează, nr. [334] (ex. 220 a), cele trei filoane embrionare, leitmotivul Atenei (motivul c), leitmotivul Oedip, celula *a* (răsturnată) și *b*, sînt recombinate, dînd impresia unui travaliu în motive secvenționale. Leitmotivele modificate domină partitura vocală. Cel al lui Oedip se aude într-o nouă variantă, dramatizată, prin lărgirea unor intervale toponimice ; în nr. [335] (ex. 220 b) celula *b*, în loc de terță, prezintă cvartă micșorată. După trei fraze, derivate din sursele indicate, fuzionează din nou leitmotivele Oedip și Antigona, încheindu-se cu aceeași răsturnare a celulei *a*. Astfel, se poate vorbi de repriza dinamizată a acestei fraze ce încadrează scena Oedip-Antigona. Concluzia, nr. [338]—[340], ce se succede, în care Oedip salută țărmul la care a ajuns, locul unde-și va găsi odihna veșnică, apare mai închegată muzical. Tematic, sintetizează cele de pînă acum din partida lui Oedip, pre-

Scanned with OKEN Scanner

dominînd elementele melodice ale Atenei. Apare ca nou leitmotivul Eumenidelor. Frazele cantabile sînt dispuse simetric, în ceea ce privește numărul lor, 3+3, dar asimetric ca întindere, numărul de măsuri dînd impresia unei cursivități aparente improvizate. Tematic, se întrevăd două perioade deduse din leitmotivul Atenei, prezent în țesătura simfonică și în formulele cadențiale ale partidei vocale pe nota *la* și, respectiv, *sol*. Prin dinamismul său interior, scena de mai sus este bogată în expresie, modulațiile și metrul instabil subliniind schimbările.

Momentul	Prima frază	Scena Oedip-Antigona		Arioso-ul Oedip		
Metrul	4	9/8 4	12/8 3/4	9/8	6/8	9/8
Tonalitatea	re minor (modulant)	fa modulant		si major sol diez minor mi major		
Numărul	330	335	336	338	340	

Dacă sfera lirică poate fi atribuită scenei anterioare, sfera dramatică, iritată, în care mocnește spiritul de revoltă, este caracteristică pentru scena Oedip-Creon. Și aici se recurge la o formă liberă, ancorată în fluxul discursului muzical, cu părți contrastante ce pot fi ușor receptate, datorită schimbărilor de factură, modulațiilor și metricii. Vocal, predomină recitativul melodic. Conturul melodic este aspru, lipsit de căldura cantabilității, deoarece Oedip îl înfruntă pe Creon cu „o voce stăpînită, cu un profund dispreț." Faza primară, nr. [346], reproșul lui Oedip pentru comportarea deplorabilă a lui Creon, pentru fățărnicia lui, aduce arabescuri melodice în zig-zag, din care răzbat profiluri ale leitmotivelor Creon și surghiunul. La faza secundă, Oedip arată pricina pentru care Creon se arată amabil, apropiata prăbușire a Tebei. Precipitarea muzicală, ecou al răbufnirii lui Oedip, aduce intervale, salturi abrupte, în discursul dominat de *parlando*, arid și dramatic. În faza secventă, Oedip este prezentat nu numai ca un atotștiutor, dar ca unul ce transcende, ce are o viziune de perspectivă. Tonul autoritar, replica dîrză sînt minunat redate prin distribuirea ritmică și tonică a unei fraze avîntate, reduse la esență, pe coordonatele a două note ce alcătuiesc o secundă mare (ex. 226 — Eumenidele). Dezvoltarea se face printr-o schimbare a facturii vocale. Se revine la mersul melodic, adeseori bogat cromatizat, ce atinge o altă culminație în același joc de secunde, pe o porțiune relativ extinsă (ex. 227), ca apoi să se instaureze ideea victoriei sale, nr. [350] (măsura doua), cu ajutorul leitmotivului și al unei culminații finale de registru (nota *mi*).

Scanned with OKEN Scanner

Elementele arsenalului componistic conlucrează astfel la realizarea scenei :

	Faza I	Faza II	Faza III
Tematic	Leitmotive	Material inedit obținut prin transfigurarea leitmotivului	Leitmotive
Tonalitate	mi - la (modulant)	sol - modulant	re - do - mi
Metru	$4\ \frac{3}{4}\quad 4$	$\frac{5}{8}\quad \frac{2}{4}$	4
Tempo	Un poco lento	Moderatamente animato	a Tº Un poco lento și poco più animato
Nr	346 347	348	349 350

Din cele de mai sus rezultă că partida vocală a lui Oedip, în scena cu Creon, este construită într-o formă tripartită — în ceea ce privește sursa tematică, tonalitatea (*mi*, în extreme), metru și tempo.

Ca încununare a întregii tragedii, Enescu situează în centrul acțiunii — din a doua jumătate a epilogului — figura lui Oedip, acordîndu-i pagini ample, în care acesta-și consolidează poziția de învingător, punîndu-și în lumină fruntea neîntinată. Scenele se succed logic și numai raportarea lor oferă viziunea de ansamblu, deoarece una depinde de cealaltă, interdependența este totală.

Răspunsul lui Oedip la acuzațiile lui Creon, cu intenția de a-l compromite, este, în fond, o adevărată explozie justificativă și, în același timp, un rechizitoriu împotriva acuzatorilor — Creon și tebanii săi — turnat în tiparele unei arii. Începutul, nr. [364], și sfîrșitul ariei, nr. [371], se fundamentează pe ideea nevinovăției lui Oedip. Aceste momente sînt despărțite de aria propriu-zisă și reprezintă mai degrabă introducerea și concluzia sa. Substanța muzicală a ariei, cantabilă, cu valori lărgite, cu ample sonorități armonice, derivă din leitmotivele operei : al lui Oedip (ex. 253) ce revine obsedant, ca o temă de passacaglie, al Iocastei, Sfinxului, Tebei, nenorocirii (victoriei), legate de destin. Arhitectural, aria apare monolită, cu fraze clare, nesimetrice, legate una de alta, conform principiului melodiei infinite. Dintre multiplele procedee de elaborare a liniei vocale, relevăm, în prima frază, forța exclamației, recurgîndu-se la registrul înalt, mers melismatic și tremolando, ca să încheie interogativ, spre a lăsa deschisă portița spre șuvoiul ce urmează (ex. 295).

Un alt tip vocal, impetuos, năvalnic, tunător, îl avem în culminația ariei (ex. 296).

După chemarea Eumenidelor, Oedip are un torent vocal ce pornește prin a integra în partida sa vocală imnul înțelepților, ca apoi să curgă în vadul leitmotivului Atenei, în două fraze simetrice de cîte cinci tacte, „*Andante moderato*“, nr. [375], prin care Oedip se dăruiește Atenei, acordîndu-i

lui Teseu toată încrederea și „*Adio dulce Antigona*“, ce se leagă de secțiunea următoare care începe cu cuvintele „*Și acum, Teseu...*“, analizată în capitolul precedent. Acestea ar fi fi considerate ca avînd caracter de sine stătător, deși ar putea fi privite în ansamblu, adică începînd chiar cu „*Zîne blînde, zîne bune*“ și destăinuirea către Teseu. Astfel, literar, se realizează un arc între prima secțiune și ultima. Am avea așadar o arie complexă ce se poate divide în trei părți amplu dezvoltate.

În partea finală, nr. [382], se obține organicitatea partidei vocale, prin recombinarea și amplificarea în travaliul vocal-simfonic a celulelor enunțate în expoziția epilogului — între care o variantă a leitmotivului Oedip — într-o atmosferă elevată, eroică, monumentală, puternic interiorizată.

Ampla desfășurare a caracterului lui Oedip ne îndreptățește să-l situăm printre personajele de mare forță și putere dramatică a repertoriului liric. Oedip are o ținută demnă, eroică, ce nu cunoaște teama, și în pofida pericolelor și implorărilor caută cu perseverență adevărul. Eroul central enescian este dispus să se jertfească în folosul intereselor colectivității : în scena Sfinxului, în procesul reconstituirii faptelor din actul III. Oedip înfierează ticăloșia, perfidia și lipsa de caracter. Oedip este un caracter eroic și nobil. Toate aceste trăsături, sumar recapitulate aici, îl situează alături de Siegfried. Ambii se opun orînduielilor zeiești, destinului, afirmînd forța și demnitatea umană.

* * *

Se naște întrebarea practică dacă, în pofida firului cursiv al discursului muzical, nu se pot extrage numere muzicale în scopul interpretării lor pe estrada de concert ? Răspunsul nu poate fi decît afirmativ, chiar dacă, în unele cazuri, cadențele finale nu au incizia și fermitatea obișnuită urechii, asemenea lucrărilor aparținînd compozitorilor clasici și romantici. Numerele cu sorți de succes pe estrada de concert le deține în primul rînd Oedip : „*Da voi pleca*“, actul II, tabloul întîi ; monologul „*Unde sînt*“, act II, tabloul doi ; „*Cunosc o otravă cu gust îndoit*“, act. II, tabloul trei ; „*Dați înapoi de groază, Tebani*“, „*O Kitheron*“, „*Sînteți voi copiii mei*“, actul III și „*Sunt nevinovat*“, „*Adio dulce Antigona*“, „*Și acum Teseu*“, din actul IV. Se mai pot decupa arioso-ul lui Phorbas din actul II, tabloul întîi, arioso-ul Păstorului, monologul Paznicului, act II, tabloul doi, Tiresias „*Eu plec*“, actul III, Antigona, arioso „*În îndepărtări*“, actul IV. Pe această linie s-ar putea prezenta și scene, mai ales la radio și televiziune, ca cea dintre Meropa și Oedip. Asemenea exemple s-ar mai putea enumera. Important de reținut este faptul că pentru difuzarea unor pagini din tragedia lirică enesciană se pot întreprinde acțiuni concrete. Mai este încă mult teren pentru nobila misiune de interpretare și includere în repertoriu ale unor pagini de autentică profunzime umană și artistică.

Concluzii generalizatoare asupra stilului vocal

Pe marginea analizelor de pînă acum, simțim nevoia unor generalizări, pentru mai buna înțelegere a muzicii lui Enescu. Imaginea muzicală, aflată în procesul dramatizării formelor vocale, sintetizînd ideea textului, se dez-

Scanned with OKEN Scanner

voltă în contextul expunerii şi în travaliul simfonic. Repetarea exactă a temei, a liniei melodice se exclude, întrucît dramaturgia simfonismului enescian este dinamică prin natura sa, ceea ce explică înnoirile şi metamorfozările dependente de progresia acţiunii, unde nu se repetă fidel o situaţie sau o trăsătură de caracter.

Dată fiind atmosfera tragică a lucrării, linia melodică se profilează în fraze sobre, condensate, predominînd cantabilitatea *parlando*. Frazele melodice în maniera clasică a bel-canto-ului lipsesc, nefiind justificate de situaţiile dramatice. Nici un moment nu se acordă prioritate muzicii în dauna textului sau viceversa. Dispoziţia determinată de cuvînt este întotdeauna pe picior de egalitate cu însuşi cuvîntul, astfel că se obţine o vizibilă ştergere a barierelor convenţionale dintre recitativ şi melodie. Adeseori melodia are caracter de recitativ, şi recitativul este tratat melodic ; în instanţă superioară, factorul vocal apare ca o sinteză nedisimulată, ca o entitate absolut originală, încropind diverse modalităţi într-un torent unic, păstrînd foarte vag reminiscenţele clişeelor devenite convenţie. Acordîndu-se atenţia cuvenită întruchipării sonore a textului, acesta a dictat accente, intervale etc., ceea ce a rezultat o nebănuită fidelitate din partea muzicii, făcînd posibilă obţinerea uneia dintre legile fundamentale ale dramaturgiei de operă : claritatea. În orice moment, vocea se reliefează, nefiind estompată sau sufocată de aparatul orchestral, astfel încît auditorul poate pricepe cea mai subtilă frază, aparent cea mai neînsemnată replică.

Pe Enescu nu l-a preocupat compunerea unor „melodii frumoase", uşor de reţinut, el a tins spre realizarea unui context emoţional organic, ţesut pe canavaua literară, a unor arabescuri muzicale capabile să transmită cu pregnanţă toate meandrele subiectului, să redea simţăminte în mişcare, personaje veridice. Gradul melodicităţii este dictat de momentul dramatic şi nu invers. Acelaşi lucru se poate spune şi despre amplitudinea ţesăturii vocale, modelată şi ea în raport cu elementul dramatic. Nu se abuzează de note înalte, virtuozitatea vocală nefiind privită prin prisma acutelor. Iar atunci cînd ele se întîlnesc, sînt minunţios pregătite, astfel că se îndreptăţeşte întrebuinţarea lor în registre extreme. Diapazonul părţilor vocale poate fi urmărit în ex. 297.

Partida lui Oedip are extensiunea cea mai mare, mai bine de două octave ; multe pagini solicitînd registrul înalt. De asemenea, în peste două octave, se circumscriu partida Sfinxului şi a Păstorului. Mai redus, ca întindere, este ambitusul personajelor secundare : Laios, Meropa, Teseu.

Partitura *Oedip*-ului se pretează la o asemănare cu un tezaur, unde fiecare obiect şi detaliu are o valoare intrinsecă, sporind volumul valorii întregului ; fiecare replică, motiv, frază reprezintă o entitate artistică de o deosebită bogăţie, fiind motivată psihologic ; plastică, ca desen melodic, individualizată şi legată de momentul dramaturgic. Suma tuturor microstructurilor alcătuiesc organismul complex, macrostructura, a cărei diversitate în unitate se cimentează şi în partitura vocală a eroilor, component de seamă al simfonismului oedipian.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PARTICIPAREA CORULUI

„Într-un spațiu în care sunetele au ecouri, te simți mai puțin singur, decît într-un spațiu unde sunetele se pierd fără întoarcere".

LUCIAN BLAGA

Izvoarele stilului coral enescian

În dramaturgia tragediei lirice *Oedip,* corului i se atribuie funcții multiple. Participarea sa activă, întotdeauna, se justifică de acțiune, de arhitectonica muzicală, nefiind gratuită sau complementară.

Dacă scrutăm izvoarele enesciene, în privința tratării corale, vom identifica puncte comune în caracterul oratorial și monumental al creației lui Bach și Händel, în forța statuară a lucrărilor lui Gluck, în deosebita plasticitate și în dinamismul colectiv afirmat în operele lui Musorgski. Paginile corale enesciene aduc însă un plus de sagacitate teatrală, ceea ce înseamnă revizuirea concepției încetățenite asupra rolului corului și posibilităților sale de mișcare în spațiul extrem de convențional de pînă atunci, al clișeelor codificate cu efect previzibil. În plus, Enescu fructifică, în geniala sa partitură, în momente adecvate, germenii melosului popular românesc și ai creației corale autohtone, îndeosebi cea de cult, cu adînci rădăcini în vremuri străvechi, în ehurile bizantine.

Arareori Enescu recurge la întregul potențial sonor oferit de partida corală. De obicei, aceasta se întîmplă în momentele de culminație, de sinteză. Preferința compozitorului se îndreaptă cu precădere asupra grupurilor detașate din masa corală, fapt care contribuie la o mare diversitate a paginilor corale. Asemenea detașări întîlnim în actul I : grupul femeilor tebane, războinicii, păstorii, fecioare tebane ; în actul II : fecioarele tebane și corul de copii ; în actul IV : bătrînii atenieni.

Se recurge și la suprapunerile a două coruri (mic și mare), care, prin divizări, reprezintă douăsprezece voci reale, în finalul actului II ; la defalcarea unor voci corale soliste, ca în cazul cortegiilor funerare de la începutul actului III, cînd întîlnim cor mic de tenori, apoi de alto și, în sfîrșit, soprane, ce alternează cu tutti coral.

Funcţiile dramaturgice ale corului

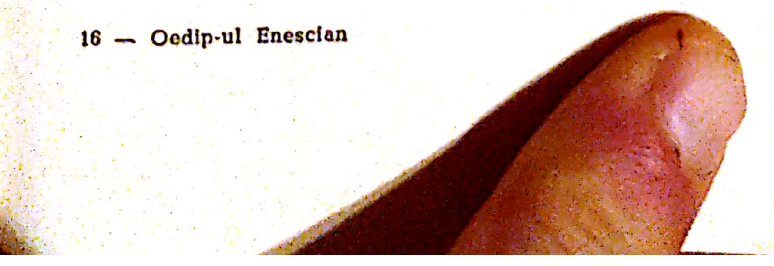
Din punct de vedere dramaturgic, adică al rolului deţinut de masa corală în desfăşurarea acţiunii, funcţiile, de asemenea, se diversifică. În unele pagini, grupul coral este un participant direct, un personaj activ. În altele, i se încredinţează misiunea corului din tragediile antice, de comentator, de intermediar între eroi şi spectatori ca, bunăoară, în actul III, urmărind şi interpretînd în felul său procesul descoperirii adevărului. În alte cazuri, corul îndeplineşte atributul fundalului sonor, redînd o acţiune ce se petrece undeva în împrejurimi ca, de exemplu, corul invizibil (nedeterminat nominal) din tabloul Corintului sau vocile Eumenidelor din epilog ce cheamă din depărtări. Menţionăm că atunci cînd considerăm corul ca avînd o participare activă, aceasta este întrucîtva relativă, deoarece misiunea corului, oricît de legată ar fi de acţiune, nu poate fi asemuită cu misiunea eroilor principali. Participarea activă a corului există indiscutabil, dar în momentele pregătitoare, oarecum de divertisment, ca cele din prolog, sau cortegiul din actul III. În această privinţă, mai organic, mai nemijlocit legat de esenţa dramatică este corul din tabloul încoronării, cu toate că şi acesta poate fi privit ca un element dramatic complementar, necesar muzicii, tragediei lirice, dar mai puţin magistralei intrigi.

Paradoxal, corurile comentatoare, deşi privesc acţiunea din afară, au multe contingenţe cu ea, dinamizînd-o, înrîurind-o. În asemenea scene, corul este prezent în cîmpul acţiunii, intervenind de obicei în clipele de răgaz, de trecere spre o altă etapă, interpretînd-o în mod obiectiv, stîrnind curiozitate asupra mersului ulterior al evenimentelor. Într-un anumit fel, acest rol se aseamănă cu ceea ce voia să facă Wagner din orchestra sa şi să teoretizeze în *Opera şi drama*. Enescu îşi însuşeşte concepţiile titanului reformator, le extinde asupra corului, amplificînd astfel dispozitivul factorilor antrenaţi în elucidarea liniei dramatice, factori ce vin în ajutorul spectatorilor, tălmăcindu-le acţiunea.

Ritualurile corale din actul I

În primul act, rostul corului este să creeze ambianţa, cadrul acţiunii, să redea etosul plaiurilor străvechi, al vestigiilor şi datinilor legendare. Iată pentru ce Enescu apelează la ritualuri ancestrale, la cîntarea antifonică şi responsorială. Dar corurile din prolog nu sînt monocrome. Alături de corurile expozitive, sărbătoreşti, întîlnim coruri de acţiune dramatică, care marchează progresiv distanţa impresionantă dintre cele două puncte extreme: corul fericit al femeilor tebane şi lamentaţia jalnică a mulţimii din final. Astfel, pe porţiunea actului I se arcuieşte o tensiune dramatică a cărei culoare se ridică tot mai izbitoare ca şi soarta pruncului Oedip. Această tensiune pendulează între fluenţa lumii reale şi tentativa dureroasă de a transforma în stihii încremenite înseşi elementele componente ale acestei fluenţe.

Primul val expozitiv enunţă grupurile corale desprinse din acelaşi trunchi intonaţional, dar individualizate prin linia vocală, factură, modalitate



Scanned with OKEN Scanner

de alcătuire a frazelor. Femeile tebane, nr. [9], intonează o melodie lirică, în meandrele căreia se întrezăresc contururi specifice leitmotivului Oedip, celula *b*. Mersul paralel, de obicei în terță, se împletește cu divizările armonice pe trei voci, în momentele cadențiale, și revin în isonuri, subliniind parcă o anumită ritornelă melodică. Se enunță și o particularitate arhitectonică enesciană : perioada intonată de femeile tebane este frîntă în două fraze de cîte șase măsuri, numai că dispunerea subfrazelor este asimetrică, respectiv 2+4 (2+2) măsuri (mai pregnant în prima frază).

Corul războinicilor tebani, nr. [13], o bucurie spontană, viguroasă, dacă nu chiar brutală, incisivă, pe două voci, aduce armonizări în cvinte și cvarte suprapuse, isonuri, paralelisme de octave, cvinte fără terță și acorduri cadențiale de trei sunete. Frazele sînt, deși cvadrate, respectiv 4+4, compuse din segmente inegale.

Păstorii, nr. [18], aduc o linie melodică arpegiată, o variantă derivată din leitmotivul lor, acea melodie lidică, monodică, aici cu divizări sporadice, la două voci, încrucișări de terțe mari de un colorit aparte, luminos. Culminația primului val coral unește toate grupurile vocale într-o frază lapidară, de numai trei măsuri, nr. [22], generalizatoare, ca material tematic, invocînd ursita și, astfel, pregătind terenul pentru conflictul nodal de mai tîrziu.

Planul tonal al corurilor expuse se axează în jurul centrului *mi* major :

Femeile tebane,	războinicii,	păstorii	= toți
mi major ;	*do diez ;*	*do diez*	= *mi* major — *do diez* major
		(*la diez*)	
		(*do* major)	
		(*la* major)	

Al doilea val coral, ce vine să consolideze omagiul adus, se desfășoară într-o altă succesiune a vocilor — păstori, femei, războinici — pe cuvintele „*Copil regesc...*“ Numai că aportul corului se consumă în două-trei măsuri, fiind continuat la fiecare grup de o voce solistică, păstor, Creon, o voce. Unirea vocilor într-o nouă culminație apare amplificată prin dispunerea lor în spirala unui fugato, purtate de grupurile vocale în ordinea semnalată, pe un motiv viguros, încadrat în ramele unei cvinte, nr. [29], ca și prima celulă motivică din *Preludiul la unison.* Sonorităților se amplifică, vocile grupurilor se divid în treisprezece (reale fiind numai opt), peste armonia de cvarte se suprapune armonia funcțională, obținîndu-se acorduri strălucitoare, eroice, ce se estompează treptat.

Un nou strat se adaugă o dată cu intrarea fecioarelor ce poartă, de la Delos, văpaia lui Apollo, nr. [47]. Momentul prilejuiește o modulație în *re* major, o litanie între compartimentul lor, dispus pe două voci, și restul grupurilor. Fraza mediană, tutti coral, impune o notă de reculegere, printr-o structură armonico-isonică ce amintește de vechile cîntări de strană, aducînd, în sopran, linia melodică recitativică, alcătuită din sunetele *mi bemol — do* și *do diez.* În fraza următoare a corului, nr. [49], ce încheie al treilea val, într-un iureș avîntat, din nou se aude o melodie concentrată, sintetizatoare, cu o cadență pe *mi, re, la, mi, do.* Mersul vocilor la unison face excep-

Scanned with OKEN Scanner

ție în momentul culminației, cînd se apelează la o pedală pe *mi*. În rest, o structură monodică, cu parțiale bifurcări eterofonice.

Între Marele Preot și mulțime se angajează celebrarea unei rugăciuni, după principiul cîntării antifonale. În partida corului se relevă o melodie psalmodică cu un ambitus redus, pe un acord de cvartă și sextă cu mișcare paralelă, a cărei filiație cu cîntarea psaltică este certă (ex. 298).

Indicația autorului, „*mormorando*", intensifică piozitatea expresiei. Reluarea sa aduce o variație ritmică. Frumusețea acestor pagini este deosebită, sporind parcă prin apelarea la inepuizabilele izvoare muzicale vechi românești, considerate pînă în prezent ca sursă exclusivă a lui Kiriac și Paul Constantinescu. Realitatea este că Enescu a cunoscut preocupările bizantine ale lui Kiriac și, după cum ne demonstrează cele de mai sus, le-a valorificat în geniala sa partitură. Problema aceasta se cere aprofundată în studii muzicologice. Avem convingerea că în urma investigațiilor pe acest tărîm, vom fi nevoiți să ne revizuim multe păreri.

Episodul rugăciunii se încheie tot printr-o invocare psalmodică, în care principiul monodiei alternează cu cel omofon. Implorarea din finalul frazei se amplifică, după care orchestra reia variațional (nr. [53]) crîmpeie tematice de pînă atunci, subliniind atmosfera sărbătorească a momentului.

În toate corurile se relevă o impresionantă simplitate, a cărei complexitate structurală se accentuează progresiv, pe măsură ce se anvizajează însăși esența dramatică a subiectului. De fapt, o trăsătură a paginilor corale ale prologului o reprezintă pornirea disparată a diferitelor grupuri corale, pentru ca, pe parcurs, individualitatea lor să se contopească în torentul mulțimii care acționează într-un tot integru. Acest lucru este vizibil, îndeosebi în paginile corale care anticipează anumite procedee din actul III, respectiv, din unisonurile contorsionate ale replicilor „*Soarta lui, care e* ?".

Reacția corului este întotdeauna promptă și adecvată. Groaza sa este exprimată printr-o alunecare armonică, dezvoltată la nr. [61], cînd arcuirea intonațională este descendentă ; pare o ultimă izbucnire de nădejde, o ultimă aluzie la sărbătoarea ce se anunță radioasă, deși umbrită de alăturarea secundelor la soprane, ca imediat să se apeleze la o cădere apocaliptică spre leitmotivul durerii, al jalei (ex. 68). Ceea ce urmează este, în fond, aprofundarea, dezvoltarea simfonică, dar pe plan coral, a jalei, într-o lamentație funebră ce se dramatizează prin mersul cromatic și prin mutații secvenționale, îngăduind reperarea unor surse leitmotivice, înăsprind și întunecînd expresia. Dramatizarea este sporită în fraza secundă (nr. [63], ex. 34).

În acest caz, corul vorbește parcă și în numele spectatorului îngrozit de cele văzute și auzite ; structurile monodice și omofone se împletesc și se completează reciproc.

Corul ca fundal sonor în tabloul Corintului

George Enescu preferă factura corală vaporoasă, cît mai aerată, fapt ce explică apelarea, de obicei, la o singură voce, care se divizează în momente de creștere a tensiunii. Astfel este concepută scena corală din tabloul întîi al Corintului (actul II) „*Adonis...*", expusă de soprane, (nr. [71]), în

Scanned with OKEN Scanner

fond primul leitmotiv al Corintului, sub forma unei melodii lirice, senine, în modul eolic. Repetarea aceleiaşi perioade, alcătuită din trei fraze (nr. [74]), aduce pe anumite porţiuni dislocări de voci în terţe paralele, cvinte, sexte, accentuînd mirajul acestei muzici siderale, desfăşurate pe un fundal rarefiat susţinut de flaute, harpe şi corni. Mişcarea vocilor în armonii paralele se accentuează în episodul coral ce precede intrarea lui Phorbas, în care se dezvoltă, de fapt, al doilea element leitmotivic al Corintului (nr. [77]).

Corul serveşte ca fundal sonor în arioso lui Phorbas, sub forma unor sunete armonice ce rezultă din raporturile de consonanţă oligocordică. În structura pentatonică (*re — mi — sol — la — si*), nr. [81], semitonurile sînt absente. Survin mai tîrziu ca pieni sau note de pasaj. Cursivitatea dinamică a acţiunii nu oferă teren prielnic formelor corale statice, închise. Enescu recurge la un compromis, la o formulă ce satisface atît pe muzicianul dramaturg, cît şi pe arhitectul care visează la perfecţiunea formei : repriza dinamică ce reia schimbat straturile tematice. Dar nu numai atît. Pentru a estompa impresia de stagnare, compozitorul evită repetarea. Chiar şi filoanele cunoscute sînt într-aşa fel modificate, încît cu greu le sesizezi originea. Şi pentru ca impresia să fie completă, se recurge la un element tematic inedit, deci începutul reprizei păstrează numai textul cu exactitate „*Adonis pe purpură şi aur culcat*“ ; cît priveşte muzica, debutează cu o melodie nemaiîntîlnită, de tip românesc, de trei sunete, cu secundă mărită, de pe treapta întîi (*si bemol — do diez*), avînd un ambitus de terţă mare, nr. [87], (ex. 299).

Repriza este modificată. În locul unei singure voci, se profilează o îngemănare eterofonică, planurile se individualizează şi se contrapunctează. Sopranele au tema de patru măsuri, cu o cadenţă lungă pe *si bemol,* vocea secundă (alto) repetă acelaşi text, sub forma unui recitativ rectotono, a unui răspuns psalmodic, pe cînd tenorii (cu gura închisă) susţin o pedală pe *fa.* Ca procedeu, ne putem gîndi iarăşi la vechile practici de strană rituale. A doua frază, mai înrudită cu melodia Corintului, de numai trei măsuri, cadenţează pe nota *re,* dominanta lui *sol* minor, cu aceeaşi recitaţie la partida altistului. Urmează (nr. [88]) frînturi tematice, mai îndepărtate sau mai apropiate de formula leitmotivului prim al Corintului, sub forma unor comentarii corale succesive, ajungîndu-se la o culminaţie (tenori cu voce de falset) ce apoi se stinge într-un *re* minor mixolidic, încheind secţiunea mediană. Este interesant că melosul se proiectează pe planuri diferite, cînd în compartimentul vocal, cînd în cel orchestral, realizîndu-se organicitatea indisolubilă a celor două componente. Ultima frază conclusivă, încredinţată tot sopranelor, nr. [90], are la bază intonaţii din al doilea leitmotiv al Corintului, mai precis, secţiunea sa finală încheindu-se pe aceeaşi notă *si bemol,* cu care a început repriza. Metric, repriza dinamică este simetrică, ca de altfel şi din punct de vedere tonal :

$$\begin{array}{c} 3+2+3+2+3+2+3 \\ 4\quad 4\quad 4\quad 4\quad 4\quad 4\quad 4 \end{array}$$

În continuare, corul cedează total terenul, orchestra, printr-un mic intermediu, pregătind prin pulverizare tematică intrarea Meropei.

Scanned with OKEN Scanner

Bilanțul scenelor corale din tabloul Corintului are înfățișarea următoare:

	Secțiunea I (A)				Secțiunea II (B)			Secțiunea III (Av)
	Cor	Oedip	Cor	Oedip	Cor	Cor	Oedip	Cor
Structura	A		A		B	C		DAB
Nr.	71		74		77	81		87
Masuri	14		14		14			36
Tonalitate	mi minor		mi minor		mi minor do major do diez minor	mi minor		si bemol major sol major re minor si bemol
Teme	I m. primal Corintului		I m. Corint (prim)		I m. Corint (secund)	Material nou și elem. vechi		Toate elem. anterioare

Tabloul încoronării — o amplă scenă corală

Actul II este încadrat, la capătul terminal, de un moment coral diferit ca factură, purtîndu-ne gîndurile spre stilul Operei mari cu ample dezvoltări corale. Excepția de la regula angrenării unor grupuri mici, alternărilor și contopirii, se datorește caracterului acestui tablou fastuos : slăvirea salvatorului și recompensarea lui. Și aici Enescu se află în elementul său, deși în întreaga sa creație nu se mai întîlnește o altă scenă similară. Un indiciu în plus pentru afirmarea tezei non-repetării procedeelor în compozițiile enesciene. În schimb, stilul și tematismul facilitează constanțele.

Tabloul încoronării face parte din categoria celor mai directe și mai accesibile momente ale operei. Cu toate acestea, structura sa este extrem de complexă. Ca un fapt deosebit ce vine să asigure varietate, remarcăm situarea în prim-plan a partidelor corale ; soliștii, respectiv, Oedip, nu cîntă decît o frază, iar Iocasta este o simplă figurantă. Diversitatea corală provine din folosirea a două coruri mixte (cor mare și cor mic) și a două coruri cu profil special, de femei (fecioarele tebane) și corul de copii. În plus, în faza premergătoare se folosesc superpoziții de opt voci soliste bărbătești, reprezentînd tebanii care, luînd cunoștință de moartea Sfinxului, își vestesc concetățenii. Acest aparat coral vast se orînduiește în partitură cu multă chibzuință, anvizajîndu-se un plan riguros dramatic. Detașarea și suprapunerea corurilor este îndreptățită de desfășurarea acțiunii. Temelia edificiului coral o reprezintă corurile mixte, cele ale fecioarelor și copiilor fiind aduse din considerații contrastante, legate de sfera lirică, de Iocasta. Faza introductivă corală are rolul expunerii evenimentelor petrecute, înștiințarea tebanilor că Oedip a omorît Sfinxul. Compozitorul recurge la procedeul acumulării succesive a partidelor solistice (în practică tot grupuri corale) și a celor două coruri

Scanned with OKEN Scanner

mixte, pe măsură ce mulțimea află vestea și invadează scena. Se redă astfel și efectul sonor de apropiere (din culise în plină scenă).

Tematic, avem elemente leitmotivice din Teba și Oedip (celula *b*) — (ex. 137), despărțite în partida primului teban de o chemare (interval de cvintă). Astfel, se pregătește intonațional figura melodică derivată din leitmotivul Tebei (nr. [176], ex. 140). Procedeele corale dominante sînt de natură contrapunctică, respectiv imitații identice sau ușor variate ale acelorași motive scurte. Luăm cunoștință de unele formule nemaiauzite, care vor mai reveni în discursul muzical al tabloului, bunăoară, această întrebare ce va fi urmată de răspuns (ex. 300).

Ritornela incisivă, cromatică, alternează la grupul celor șase tebani și la cei doi tebani, avînd fiecare o linie melodică independentă, alcătuită din trei note descendente (*re — do diez — do*) nr. [177], ce se dezvoltă prin imitații.

De asemenea, se remarcă o intonație de bucurie luminoasă, *do diez — re — fa diez*, ce începe cu ultima notă a nr. [176].

Imitațiile reluate la interval de terță, cvartă, la început, vor fi lărgite, readucîndu-se la decimă (nr. [178]), sub formă de stretta.

O altă microcelulă dinamizatoare este de natură ritmică, concepută după tipul *proposto* și *riposto* (la cvintă superioară), pe cuvintele „*trîmbițașii...*". *Proposto* este de fapt un anapest, iar *riposto*, augmentarea și dezvoltarea sa.

Leitmotivul Sfinxului se infiltrează în partida corală dialogată, ca apoi corurile (mic și mare) să se sincronizeze în valori diferite : corul mic, note largi, ținute, oarecum cadențial, iar corul mare, marcînd ridicarea tensiunii spre a da curs primei culminații a tabloului de slavă lui Oedip. Enescu folosește aici melodii pregnante și paralelisme armonice, reluate cromatic ascendent, din semiton în semiton, ceea ce lărgește considerabil fantezia armonică (ex. 144).

Mersul armonic paralel este și mai evident în șirul cromatic de șase sunete al tuturor vocilor, care asaltează ovația de slavă, nr. [181], o temă admirabilă, strălucitoare, de proveniență armonică, aducînd ecouri debussyste (ex. 141). Momentul marchează un punct nodal, instaurînd tonalitatea *re* major (cu frecvente suprapuneri *re* și *si* minor). Sub aspect armonic, asistăm la o adevărată virtuozitate policromă, la introducerea unor succesiuni acordice majore în serie, la suprapuneri de acorduri diferite ca funcție, la folosirea acordurilor de nonă ca pedale, la modulații bruște pe suprafețe limitate. Sonoritățile enesciene în tema „*Slava*" sînt de-a dreptul surprinzătoare prin diatonismul lor plurifuncțional, prin registrele vocale pretabile la volume instrumentale, prin superpozițiile și diviziunile care suprapun paisprezece voci (vocale numai cinci).

Faza următoare se încheie printr-o altă variantă a slavei lui Oedip, iar intrarea corului fecioarelor nu aduce pe plan tematic nimic nou. Figurile melodice sînt numai aparent noi, în realitate fiind chipuri dezvoltate ale formulelor existente. Astfel, avem o nouă ipostază derivată din leitmotivul Sfinxului (ex. 136). Tema de la ex. 300 se lărgește (ex. 301) ; cea de la nr. [177] devine mai solemnă, motivul s-a transformat într-o linie melodică (ex. 302).

Scanned with OKEN Scanner

Același motiv îl putem identifica și în fraza monumentală ce înglobează și jocul de terțe paralele, ramificație dezvoltată a celulei *b* din leitmotivul Oedip (ex. 145).

Motivul trei din ultima măsură de la nr. [176] îl avem lărgit armonic, de un caracter stenic și culminativ, în măsura a treia de la nr. [185]. Deci, continuitatea tematică, în ciuda aspectului eterogen, este evidentă. Simfonismul enescian transfigurează radical elemente motivice aparent singulare și nesemnificative, integrîndu-le în vîltoarea torentului care le cimentează și le reliefează.

Din acel joc de terță se întrupează melodia lirică, voluptoasă, „*Evohé* !", a fecioarelor tebane (ex. 146), generoasă prin respirația amplă, misterioasă prin eșafodajul armonic ce unește într-o singură măsură acorduri aflate la distanță de șase cvinte (*re* major — *si* minor — *la bemol* major — *mi bemol*). Nu se abandonează linia sărbătorească de pînă atunci, corul, în măsura a noua, de la intrarea fecioarelor, este drept, mai estompat, o readuce într-un recitativ coral de alură ritmică : „*Slavă celui ce-a învins pe Sfinx . . .*" Din nou se reia melodia „*Evohé* !" (*mi* major).

Pînă acuma elementele tematice au fost prezentate succesiv. În faza următoare se vor suprapune contrapunctic, intensificînd efectul monumental și dramatic. Melodia „*Evohé* !" nu dispare, ci continuă să fie intonată, mai ales motivul inițial, independent de faptul că a fost trecută pe un plan secundar.

O nouă fază este marcată de intonarea unei teme energice, de către bași, reluată apoi de alte trei voci, sub forma unui fugato. Tema în cauză nu este altceva decît noua variantă, dinamizată, a motivului primului teban (și chiar al Străjerului din același moment), deci, o descendentă a leitmotivului Febei (ex. 303).

Fugato se va desfășura concomitent cu motivul „*Evohé* !", reamintit numai. Din nou o culminație, avînd centrul *re bemol* major, va încununa episodul, reluînd ovațiile entuziaste ale mulțimii, adresate lui Oedip (nr. [190]). Ceea ce urmează se clădește pe leitmotivul Iocastei (*fa diez* minor, la început și apoi modulant), într-o desfășurare nemaipomenit de largă și melodioasă, peste care corul de copii îngină o linie melodică întretăiată, nedefinită, cu pregnanță, bogată în intervale cromatice. Reauzim și ecouri din „*Evohé* !". Toată țesătura corului nu face altceva aici, decît să reliefeze linia orchestrală care predomină. La cor survin formule melodice noi ca, bunăoară, cel de la soprane, nr. [192], ce articulează într-un tot intonații specifice Sfinxului și lui Oedip.

Tabloul se încheie cu reluarea „*Slavei*", nr. [194], mai concentrată, pentru ca după o scurtă desfășurare să se audă din nou, pecetluind tragica slăvire și răsplată prin cuvinte repetate de „*Slavă*", întrerupte de pauze, precipitînd încheierea scenei care începe să devină înfricoșătoare prin finalitatea sa. Contrastul dintre cor, cu formule sacadate, lapidare, diatonice, bine ritmate, și țesătura orchestrală, contorsionată, intens cromatizată, cu largi intervale melodice, este copleșitor prin măreția lui.

Scanned with OKEN Scanner

Să recapitulăm etapele tabloului :

Moment	Chemarea tebanilor	Slavă	Slavă dezv.	Evohé	Slavă Evohé	Iocasta	Slavă dezv.	Slavă codă
	$\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{2}$		$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$	$\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$	$\frac{6}{4}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$	$\frac{11}{8}$ $\frac{5\cdot2}{8}$ $\frac{8}{8}$
	$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$					$\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{5}{8}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{4}$
	$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{2}$					$\frac{5}{4}$		
	$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$							
	$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$ 2 $(\frac{3}{2})$							
Număr	170	181	184	186	190	191	194	195
Tonalitate	sol major	re major		si minor re major	re bemol major fa major	fa diez minor (modulant)		re major
Structură	A	B	–	C	B/C	D/C	B	
Structură	Introducere	A expoziție		B dezvoltare		C	A repriză	
Leitmotive	Teba Oedip Sfinx		dezvoltarea tuturor + temele proprii scenei			Iocasta	Oedip Laios, Teba Iocasta, Sfinx	

Ca arhitectură avem o structură ternară, cu un refren ce revine de fiecare dată variat. Sub acest raport este îndreptățită și forma ternară cu variațiuni, datorită insistenței tectonice a temei ce-l slăvește pe Oedip, care apare în aceeași tonalitate, exceptînd o singură dată. Prima oară, tema „*Slavă*“ (ex. 141) are o pronunțată cantabilitate, în pofida sonorităților de la alămuri. Nu-și pierde strălucirea, ba, dimpotrivă, și-o mărește a doua oară, cînd apare mai eliptic, insistîndu-se îndeosebi pe sonoritățile acordului perfect de *re* major (ex. 142). A treia oară „*Slavă*“ este o succesiune de acorduri plagale ce dau un profil melodic sobru, a cărei forță este sporită prin modulația cromatică din *re bemol* major în *fa* major (ex. 304).

O adevărată repriză melodică o avem la nr. [194], diminuată ca valori ritmice, dar mai apropiată tematic decît oricare alt refren. Precipitarea se realizează în coda, prin reducții intervalice și dispersări ale ritmurilor care rămîn imuabile (ex. 305).

Încheierea tabloului readuce același motiv, „*Slavă*“, puternic modificat (ex. 150), iar apoi numai armonic și ca text, pe cînd melodic și ritmic se dramatizează (ex. 306).

Tendința dramatizării refrenului se conturează și din evoluția metrică. De la valori largi, oarecum simetrice în oglindă, pînă la repriza refrenului,

Scanned with OKEN Scanner

merge spre valori tot mai mici, ca să ajungă la mare diversitate metrică, la polimetrie : Astfel :

$$\frac{3}{2};\ \frac{3}{2}+2+\frac{3}{2};\ 2\frac{3}{2}2;\ \frac{6}{4}\frac{5}{8};\ \frac{3}{4}\frac{6}{4}\frac{3}{4};\ \frac{11}{8}+\frac{5}{8}+\frac{2}{8}+\frac{5}{8}+\frac{2}{8}+\frac{3}{4};$$

Coda

În ultimă instanță, forma scenei încoronării este de natură complexă, îmbinînd principiul variațiunilor cu structura ternară. Mai mult, ar exista temeiuri și pentru forma de sonată, monumentala expoziție, dezvoltarea, repriza pot fi ușor identificate. În dezvoltare apar idei muzicale noi („*Evohé* !")

Cortegiul din actul III

O construcție cu totul diferită are cortegiul din actul III, redînd starea jalnică a tebanilor decimați de ciumă, ducîndu-și morții la rug. Paginile acestea sînt remarcabile prin puterea de sugestie, prin profunzimea expresiei și etosul sumbru, dominat de stoicism și dîrzenie. Durerea nu cunoaște margini. Intensitatea sporește pe măsură ce cortegiile funebre trec, ideea salvării, ce poate veni numai de la Oedip, își croiește drum tot mai vertiginos. Fundamentul intonațional al scenei se enunță în introducere, unisonul corului ne prezintă emblema alcătuită dintr-un motiv de bocet, o jeluire ce provine din durerea mulțimii din actul I, și dintr-un motiv de terță repetată, amintindu-ne de omologul muzical al lui Oedip (ex. 152). Aceste două surse vor fi amplificate, completate cu noi turnuri, dintre care unele cunoscute, într-un flux improvizatoric de rară inspirație.

Scena propriu-zisă este plămădită după tipul alternării cuplet-refren. Cupletele, trei la număr, sînt încredințate cortegiilor, respectiv cor mic de femei, alto și soprano, iar refrenul, același întotdeauna, este intonat de mulțime.

Tematic, cupletele sînt diferite, deși anumite celule din epitaful introductiv se remarcă cu ușurință în toate trei cazurile, pe cînd refrenul este același, cu excepția unor variațiuni neesențiale, așa cum am văzut analizînd exemplele 154.

Neîndoios, în conturarea cupletelor, monodii elevate, aflate în veșnică mișcare, bogat cromatizate, Enescu a purces de la minunatele bocete populare, de la izvorul nesecat al genurilor rituale românești. Afirmația este clădită pe caracterul improvizatoric, de tipul *parlando rubato*, structurile tematice variabile, notele finale prelungite prin nota ținută sau repetată, cromatismul predominant, varietatea ritmică și metrică.

Melodia tenorilor, nr. [199]—[200], prezintă bogate inflexiuni modale diatonice, în prima frază, și cromatice, într-a doua. Perioada are o configurație simetrică de 4+4 măsuri, fiecare divizîndu-se simetric. Ca desen, remarcăm mersul treptat, atingerea notei culminante (*re*) și revenirea mai insistentă, urmată de refluxul tînguitor, centrat asupra notei *la*. Metrica este $\frac{3}{4}+\frac{7}{8}+4$.

Din acest punct de vedere, cortegiul altistelor, nr. [202], aduce un plus de varietate : $\frac{3}{4}\,4\,\frac{3}{4}\,\frac{7}{8}\,4\,\frac{5}{4}$. De fapt, şi perioada s-a schimbat, structurii cvadrate i-a luat locul una de zece măsuri, iar frazele se încheagă din motive mai scurte, legate între ele prin note sau chiar grupuri de note pasagere. Aceeaşi structură, ca număr de măsuri, o are şi ultimul cortegiu, nr [205] ; gruparea metrică este ceva mai constantă $4+\frac{7}{8}+4$, marcînd culminaţia cupletelor, moment în care sopranele, divizate, cîntă în cvinte perfecte paralele, de un puternic efect dramatic (ex. 307).

Perioadele cupletelor au individualitatea lor. Totuşi, se pot găsi puncte comune, independent de refren, care au rolul sudării momentelor aparent disparate. Primul cuplet începe pe treapta *mi* şi termină pe *la*. Al doilea, debutează pe *la diez* şi sfîrşeşte pe *mi*. Al treilea se află în raport de dominantă, începe pe *si* şi încheie pe *re diez*.

De un efect sonor cu totul deosebit este intervenţia corală din cupletul secund, acompaniatoare în octavă şi cvintă, în maniera corală psaltică. Însăşi melodia psalmodiată are un farmec aparte (ex. 308).

Schema arhitecturală a scenei cortegiilor este :

Introd.	A	B	C	B	D	B
	I cortegiu	Refren	II cortegiu	Refren	III cortegiu	Refren

Unisonurile nu sînt oaze rare în partitura *Oedip*-ului. În partida corală se întîlnesc, pentru a sugera forţa de monolit a mulţimii, pe porţiuni foarte restrînse, interjecţii, strigăte disperate de ajutor. Aşa, le găsim în refrenele cortegiilor. De un efect asemănător este şi corul „*Scapă-ne*“, în care, important nu este numai profilul melodic descendent, arcuit într-un interval de cvintă micşorată, ci ritmul vorbit şi cadenţa pe o notă repetată (ex. 159).

Corul dinamizează discursul şi dramatizează expresia

Corul capătă un caracter mai dinamic, atunci cînd i se încredinţează rolul de a stîrni interesul asupra momentului scenic, realizînd, prin formule scurte, trecute de la o voce la alta, ca răspunsuri, din registrul grav, spre cel înalt, amplificîndu-se sonorităţile, ca în cazul sosirii lui Creon, nr. [212], sau nr. [214], cînd, nedumerit, se întreabă „*Un omor ? Ce omor ?*“

Corul devine ameninţător. Se intonează o scară ascendentă de cinci sunete (*la bemol-si-do-fa-la bemol*), culminînd prin strigătul determinat cu care îşi încheie răbufnirea împotriva presupusului ucigaş (ex. 309).

Imparţial se dovedeşte corul atunci cînd întăreşte o idee deja emisă, transformîndu-se parcă în spectator ce înregistrează ceea ce vede şi aude, nr. [215]—[216]. Vocile se circumscriu în acelaşi acord, în clipa cînd spune „*Da ! De un păstor*“. Aduce o cadenţă armonică pe treapta a şasea, deci tot statică, în momente în care se spune „*Chiar acum va veni.*“

Impresionant este efectul participării corului alături de Oedip, atunci cînd se lansează cutremurătorul blestem asupra ucigaşului lui Laios. Corul pronunţă cuvîntul : „*Blestem, blestem pe el !*“. Cîtă varietate expresivă găsim aici !

Scanned with OKEN Scanner

Şirul de patru note accentuate este grupat într-un triolet de pătrimi şi o pătrime pe un acord ce alătură secundele *do bemol-re-mi bemol* (nr. [219], măsura a treia). Acelaşi acord este readus pe o treaptă superioară, rezolvîndu-se într-un acord major cu un colorit dramatic (ex. 310). Expresia devine mai crispată, blestemul mai necruţător. Relevăm saltul la octava superioară prin glissando-urile tuturor vocilor pe acorduri de septimă de dominantă (nr. [221], măsurile a doua şi a treia). Factura corală se rarefiază. Din nou auzim unisonul, salturi de terţe mici, strigătul cu tenuto şi rezolvarea sa prin glissando descendent la interval de decimă (ex. 311 — a+b).

Mijloacele vocale sînt variate în partida corului. Urmărind redarea unor aprecieri discrete, pe marginea evenimentelor, Enescu recurge la vorbire. În ultima măsură de la nr. [225], cîţiva başi şi tenori intonează leitacordul lui Tiresias, pe cuvîntul „*Ce-a spus*". Indicaţia autorului : „*şoşotind*". Alteori, în decursul unei fraze, se interpun expresii diferite : strigăt poruncitor şi implorare dureroasă, la octavă (acelaşi interval), în alte valori ritmice. Unisonului îi succede un acord micşorat şi iarăşi unison, nr. [228]. De fapt, această frază este semnificativă pentru încrederea stabilită între mulţime şi Oedip, acesta cerîndu-i lui Tiresias să destăinuie adevărul, animat de dorinţa izbăvirii cetăţii.

Corul deţine, pe parcursul acţiunii, şi fraze scurte, intervenţii spontane pe o singură notă, conferind partiturii un plus de veridicitate. Cel mai frecvent în asemenea momente se întîlneşte formula ritmică triolet-optime, care, în funcţie de starea sufletească, primeşte uşoare variaţiuni. Ne întrebăm dacă frecventa folosire a aceleiaşi celule ritmice nu permite afirmarea tezei că este vorba despre aceeaşi formulă generatoare, un leitritm în partida corală ?

Textul, întotdeauna, este inteligibil, datorită neîncărcării facturii sau detaşării registrelor. Cu toate acestea, Enescu indică, deasupra anumitor replici, „*bine pronunţat*", ca bunăoară la nr. [260]. Stilul recitativic, molcom, reflexiv şi interogator se face printr-o coborîre cromatică şi prin redarea exactă a ritmului vorbirii.

Ivirea lui Phorbas în scenă este remarcată de cor, care, printr-o interogaţie, „*Cine-i acest străin* ?", îndreaptă atenţia spectatorului asupra noului venit. Aceeaşi întrebare se repetă într-un acord minor de trei sunete, rezolvat în octavă. Melodicitatea pregnantă, deşi pe o porţiune restrînsă, o avem în momentul cînd în partida corului se infiltrează elemente leitmotivice din Corint, nr. [263].

Că mersul partidelor corale la unison este o modalitate de expresie, de relatare a unor idei, se vede şi din frazele care prevestesc năpasta (ex. 188). Tot unisonul este folosit şi cînd se pregăteşte declanşarea culminaţiei întregii opere : pe un fundal orchestral de triole în $\frac{5}{4}$, corul îşi exprimă compasiunea, într-o frază melodică cromatică, cu secundă mărită, avînd un rol extraordinar în crearea atmosferei supraexcitate (ex. 312).

Aceeaşi frază se reia întocmai de pe *mi bemol*. O scriitură corală radicală, perfect justificată de dramaturgie, este folosită în culminaţie. Urletul de durere al lui Oedip (din culise), are ca efect, în mulţime, o reacţie promptă : nedumerire, şoc, fior de groază, redat cu ajutorul sunetelor albe, vorbite, şoşote de spaimă, ce se metamorfozează în strigăt (ex. 313).

Scanned with OKEN Scanner

În clipa de maximă tensiune a întregii opere, Enescu recurge la un „*altro modo di cantare che l'ordinario*", la suntul netemperat, alunecînd ca o avalanşă furioasă spre abisul prăpastiei, prin glissando şi tremolando. Rezultatul este un teribil geamăt colectiv (ex. 200). O nouă explozie de disperare a mulţimii, de data aceasta indicată cu precizie în partitură, opune iarăşi două stări contrastante : reproş şi compasiune (ex. 314).

Sfera afectivă a corului, de la începutul actului III, revine pe o treaptă nouă. Tînguirea mulţimii este legată de izgonirea lui Oedip. Somaţia se obţine prin înşiruirea cromatică sub forma de înlănţuiri acordice secvenţionale, arcuind o linie descendentă şi întorcîndu-se, după atingerea terţei mari, la punctul de pornire. Sonorităţile corale sînt măreţe prin forţa tragică (ex. 315).

În fraza corală de la nr. [307] se fac auzite intonaţii mai hotărîte, adevărate interjecţii, preluate din blestemul lui Oedip. Deci, muzical, se readuc intonaţiile unei fraze a eroului principal, sub forma unor melodii la unison (cu excepţia unor cvinte goale), servindu-i-se ca argument pentru a porni în surghiun.

Tot o repetare secvenţională se foloseşte şi în ultima intervenţie a corului, categorică, la cvartă inferioară şi cu intensităţi diferite.

Concluzia actului III, expusă în orchestră şi amplificată de cor, este un imn arhaic, o lamentaţie psalmodică ce dă glas nenorocirilor abătute asupra palatului lui Laios, nr. [318]. Sînt opt măsuri de cîte două fraze. Prima, energică, dureroasă, în unison, a doua, mai liniştită.

Paginile corale din epilog

Trei coruri distincte, amplasate în locuri detaşate, se folosesc în epilog : corul înţelepţilor atenieni, corul tebanilor ce-l însoţesc pe Creon, şi corul Eumenidelor (în culise).

Indiscutabil, o pagină de supremă elevaţie a muzicii *Oedip*-ului, a muzicii universale, este corul înţelepţilor atenieni (tenori şi başi), o confesiune lirică de o simplitate, o bogăţie expresivă şi de un echilibru arhitectural ideal (ex. 316).

Structura intonaţională relevă austeritatea marilor valori. De fapt, în conformaţia acestei teme, rolurile sînt absolut egale, atît ale liniei intervalice, cît şi ale diviziunilor ritmice. Pornindu-se de la intonaţia rectotono, se ajunge la un stil cantabil generos, cu intervale uşor de intonat, de preferinţă orînduite în succesiuni treptate. Ritmul cunoaşte o variaţie, deşi reluările exacte pe parcursul unei măsuri nu se exclud. Variaţia va afecta uşor secunda, prin introducerea unui triolet în diferite segmente ale perioadei, asincronă şi mobilă. Rafinamentul armoniei este derivat din înlănţuirile modale diatonice, din suprapunerile de terţe, pedale şi cvintele goale ; conducerea vocilor porneşte şi ajunge, întotdeauna, la un punct comun. Dislocările acordice sînt efectul eterofoniei care facilitează instabilitatea cadenţelor, mersul aparent liber-improvizatoric. Efectul sonor este de o inefabilă

Scanned with OKEN Scanner

poezie, accentuînd sensul dramatic al imaginii bătrînilor atenieni, simbol al înţelepciunii, cumpătării şi dreptăţii.

O altă trăsătură stilistică enesciană se poate deduce din acest exemplu. Perioada este împărţită în două fraze, de şase măsuri, a trei segmente fiecare. Repetarea variată este posibilă numai la măsura imediat următoare, sau în măsura echivalentă din fraza a doua. În plus, prima şi ultima notă a perioadei este aceeaşi, şi deci, perfect simetrică, precum şi ultima notă din prima frază şi cea dintîi din a doua sînt identice (*re*, în altă octavă). În acest mod, se obţin pilonii modali ai întregului eşafodaj. Tot ca o construcţie melodică, în fraza secundă se cristalizează o cadenţă pe tonică, în măsura a patra, după care urmează o adevărată concluzie tematică, devenind, pe parcursul actului, un motiv important de sine stătător. Participarea orchestrei se reduce la isonuri, note cadenţiale, pilonii armonici subliniind astfel linia vocală.

În decursul actului, corul înţelepţilor va reveni în patru rînduri, în aceeaşi tonalitate, a doua oară, nr. [329], sub aceeaşi înfăţişare vocală, iar orchestral, cu o tentă de melodizare la flaute, pe suprafeţe limitate : a treia reluare, nr. [358], ce coincide cu disputa dintre Creon şi Antigona, este exactă pînă în măsura a zecea, după care se întrerupe brusc. Orchestra are aici un rol dramatic, îmbogăţind factura printr-o trepidaţie ritmică, prin cromatisme derivate din leitmotivul Antigonei şi din tema chemării în ajutor.

Dezvoltarea acestei teme se produce în finalul actului, după aria lui Oedip, nr. [386]. Cîntecul se îmbogăţeşte prin acorduri majore (eroice), căpătînd astfel un caracter monumental. Fraza de şase măsuri este lărgită la opt. Modulaţiile survin mereu pentru a dinamiza şi înălţa tensiunea. Cîntecul începe identic ca în expoziţie, sub raport melodic şi ritmic, dar în tonalitatea *re* major. O altă frază, în loc să pornească de pe *re*, începe mai sus cu o terţă mare (*fa diez*). Din măsura a patra modulează, prin *la bemol* major, spre *fa* major. Frazele capătă apoi o structură cvadrată, se restrîng şi apar mereu în alte tonalităţi (*la* major, *si bemol* minor, *la* minor, *fa diez*). La drept vorbind, dezvoltarea temei corului se face prin mutaţii în alte tonalităţi. Contururile rămîn nemodificate, reluarea lor, sub forma unor clişee fixe, sporeşte calitativ anvergura finalului de operă. Corul acesta va juca un rol determinant, alături de leitmotivul Atenei, în forma generală a actului ultim. Problema aceasta o vom relua într-un capitol viitor.

Un alt aspect al acestui cor se referă la filiaţiile cu stratul folcloric românesc, la semnificaţia sa, semnalată în studii muzicologice. Pe bună dreptate Doru Popovici remarca : „Fără a ne da seama imediat, efortul de concentrare în profunzime este uriaş. Ne simţim copleşiţi întru totul. Există, indiscutabil, în acest cîntec doinit, cu rezonanţe de vechi colind românesc, o linişte olimpică, o detaşare care este specifică marilor şi poate uneori inabordabilelor înălţimi, atît de prielnice concentrărilor filozofice.“ [1]

Corul tebanilor are o sferă de acţiune limitată, alcătuind un fel de episod într-o construcţie simfonică şi amplificînd rugămintea lui Creon şi, desigur, a lor, de a-l îndupleca pe Oedip să se reîntoarcă pe scaunul regesc,

[1] Doru Popovici, „Pagini corale enesciene“, revista „Muzica“, Bucureşti, 1965, mai, nr. 5, p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

nr. [351]. Caracterul muzicii lor este războinic, rugămintea este arogantă, nesinceră. Forma corului îngăduie schema tripartită, respectiv cadența perioadei, revenind în *re* minor (prima oară în *do* major). În secțiunea de mijloc se conturează două linii contrapunctice, instabile armonic, cromatice, care, reunindu-se, marchează alunecări armonice tot de factură cromatică (nr. [253], ultima măsură).

Chemarea Eumenidelor, de fapt leitmotivul lor, are un caracter static, sideral, exclusiv armonic. Repetarea sa este întotdeauna invariabilă, sub raport tematic. Culorile diferite se datorează tonalităților în care revin, și efectelor instrumentale acompaniatoare.

Eumenidele apar în finalul epilogului, intonînd formula cadențială din corul bătrînilor, ușor variată în încheiere, nr. [394], conchizînd asupra semnificației victoriei lui Oedip : „ . . . *Cu el e pacea* !“

Scanned with OKEN Scanner

ORCHESTRA ŞI FUNCŢIILE SALE DRAMATURGICE

„... Folosesc toate cîştigurile orchestraţiei moderne şi le pun în slujba unui fir conducător pe care-l consider cît se poate mai simplu şi mai uman."

ENESCU

Rolul activ al orchestrei în dezvăluirea acţiunii

Nu mai este nevoie să demonstrăm că orchestra, în tragedia lirică enesciană, nu îndeplineşte funcţii acompaniatoare sau ilustrative. Aceste atribute proprii unui tip de operă, devenite anacronice, nu puteau nici pe departe satisface cerinţele dramaturgice ale unei lucrări de factură complexă. Orchestra capătă rosturi majore în direcţionarea discursului sonor, în asigurarea arcului dramatic unitar al întregului edificiu, în reliefarea şi adîncirea acţiunii.

Enescu stabileşte între factorii antinomici — voce şi orchestră — raporturi de interacţiune, obţinînd acea simbioză fără de care genul lirico-dramatic nu mai poate fi conceput. Orchestra susţine discret liniile vocale, dar în acelaşi timp îşi manifestă propria atitudine, intervenind cu completări, sublinieri. Datorită ţesăturii orchestrale, imaginilor li se conferă valenţe inedite ; ele apar îmbogăţite, mustind de elemente generalizatoare ce permit cîmp larg asociaţiilor, interpretărilor subiective.

În *Oedip*-ul enescian, orchestra deţine rolul unui personaj activ, de primă mărime. I se încredinţează funcţii multiple : constituie factorul determinant în asigurarea simfonismului, sudează întregul edificiu într-un bloc sonor şi-l înalţă, stabileşte cursivitatea şi legătura părţilor vocale ; creează ambianţa dramatică ; intervine cu momente proprii, programatice, nelegate de partea vocală ; are un rol însemnat în caracterizarea muzicală, prin dispozitivul instrumental, polifonia timbrurilor şi leittimbrurilor întreţesute constant în dispozitivul sonor.

Simfonismul operei enesciene, acel proces dinamizator al gîndirii muzicale, proclamă principiul dezvoltării treptate din nucleul generator, a unei idei muzicale noi, care devine o completare a acestuia, pe plan general, sau

Scanned with OKEN Scanner

antipodul lui. Esențialul în această metodă este că unitatea se naște din nucleul generator și din suma numeroaselor sale metamorfoze apărute în cursul dezvoltării. Sistemului leitmotivic i se acordă un rol extrem de însemnat în gîndirea simfonică enesciană. Folosirea acestuia a condus spre succesiuni scurte, laconice, reacționînd prompt la progresia evenimentelor scenice. Acest fenomen nu poate fi conceput în afara gîndirii asociative, în care, un element muzical, oricît de îndepărtat de la modelul său, este suficient spre a indica o licărire de lumină asupra înțelegerii sensului dramatic. Toate acestea sînt legate, mai mult sau mai puțin, de orchestră. Aici se petrec schimbările calitative, mutațiile intonaționale, variațiunile, aici se produc modulațiile, acele transformări subtile coloristice și expresive care accentuează și intensifică semnificația unui anumit element tematic. Orchestra deține pilonii planului tonal, stabilind puncte de interferență, punți de legătură la distanțe apreciabile, contribuind la conturarea suprafețelor arhitecturale, la cimentarea lor. Orchestrei îi mai revine rolul sudării momentelor mozaicate, atît de necesare pluralității trăirilor, care, fără seva atotcuprinzătoare a aparatului simfonic, s-ar pulveriza într-un păienjeniș nediferențiat, incoerent.

Interferențe ale factorilor vocal și instrumental. Funcțiile orchestrei

Nicidecum nu trebuie înțeles, prin aceasta, că orchestrei i se atribuie un rol nivelator, uniformizator al porțiunilor distincte ! Dimpotrivă, tocmai simfonismul este acela care face o diferențiere de planuri, el stabilește conjuncturi, dar în același timp ierarhizează expresia, dozajele de intensitate, stabilește dinamica interioară a diferitelor faze ce alcătuiesc un conglomerat, un organism muzical. Într-un asemenea cadru, stările sufletești nu se dezvăluie sub forma unei trăiri unice, ci sub forma îmbinării mai multor emoții, adeseori contradictorii, aranjate în fascicole lapidare, uneori suprapuse, schimbîndu-se frecvent. Se realizează polifonia stărilor afective, imaginile dramatice au întotdeauna mai multe fațete active sau latente, compartimentele se orînduiesc simultan, în sensuri diferite, contradictorii. În finalul tabloului încoronării, slăvirea lui Oedip din partida corală contrastează profund cu ceea ce răbufnește în orchestră, în lanțuri de intervale cromatice distanțate, cu prevestirea împlinirii unui oribil act incestuos. Detașarea și contrastul planurilor l-am consemnat în scena în care Antigona este smulsă cu brutalitate de lîngă Oedip de Creon și oamenii săi. Linia vocală statuară, liniștită, a corului bătrînilor, este opusă convulsiunilor nervoase, implorărilor și împotrivirilor Antigonei, printr-o turnură melodică instrumentală, sugerînd rostogolirea în cascadă.

Între factorul vocal și orchestral există o comuniune ideală, deși apar ca entități individualizate. Enescu nu alege calea dublării lor, ceea ce face ca în conturul melodic liniile să coincidă foarte rar. Ca atare, punctele comune sînt mai degrabă de natură armonică și metro-ritmică. Cele două planuri sînt conduse asimptotic, aidoma a două linii (dreaptă, cea vocală, și curbă, instrumentală) care nu se ating niciodată. Se poate spune că principiul componistic, în această privință, este acela al dezvoltării „asincrone", care favorizează obținerea unor efecte dramatice puternice, atît pe planul psiho-

Scanned with OKEN Scanner

logic, cît și pe planul situațiilor dramatice. Ca exemplu, am putea lua începutul actului I. În orchestră se desfășoară o melodie duioasă, cu un ușor caracter sprințar, pe un fundal constant ritmic de triolete. Intrarea corului femeilor tebane nu influențează cu nimic asupra acestei muzici ce continuă. Simultan, acționează sfere intonaționale distincte.

Gradul de independență diferă de la caz la caz. Se găsesc pagini în care aceasta se estompează, cele două linii se contopesc, cu toate că se pot remarca și atunci trăsături proprii, fie ale grupului vocal, fie ale celui orchestral. De aici decurg și reliefurile ce se stabilesc în ambele direcții. Orchestrei îi revine rolul sublinierii efectului scenic, schimbărilor de situație, realizării liniilor ondulate ale discursului simfonic, culminațiile. În orchestră se oglindesc modificările de situație. Caracterul giocoso, în care se distinge o nobilă aulodie a păstorilor, dispare brusc în scena aducerii prinosului noului născut, făcînd loc unei pagini unduitoare, grațioase, cu străfulgerări acordice, alunecînd cromatic. Schimbarea ambianței sonore se datorează intrării femeilor tebane. După scenele de vîrf din actul I, după culminațiile corale, orchestra este aceea care subliniază momentul, în pagini de o melodicitate debordantă, prin lirism, strălucire și cantabilitate. Indicăm, în acest sens, reluarea transfigurată a motivului oboiului, de la începutul actului, într-o nouă factură orchestrală, compactă, amplificată, omofonă, nr. [53]. Aceeași temă se reia în sonorități din ce în ce mai atenuate, de către grupuri instrumentale, pregătind cadrul sonor pentru intrarea Marelui Preot.

Particularități ale scriiturii orchestrale

Resursele orchestrei sînt folosite cu maximă rigurozitate. În scena Corintului, o singură linie melodică (violă solo) va intona melopeea chinuitoare a frămîntărilor lui Oedip, a reflexiilor sale. Orchestra enesciană nu sugrumă linia vocală ci, printr-o factură discretă, suplă, neîncărcată (inclusiv în momentele de forță, de tutti), caută să pună în relief desenul ei, să sublinieze cuvintele. Și aceasta nu se face prin volumul sonor orchestral, ci mai degrabă prin felul în care se pregătește, orchestral, intonarea sa. Răspunsul lui Oedip la întrebarea Meropei, de ce e trist, care duce la replica *„Ah, de m-aș fi născut pe alte meleaguri"*, este pregătit orchestral printr-o succesiune cromatică de sunete, colorată, avînd o direcție ascendentă și aducînd un pronunțat fior dramatic. Tot aici avem un contrast de registre în orchestră, între sonoritățile acordice înalte ale corurilor și notele staccato, grave, ale violelor și violoncelelor (ex. 254). Ca scriitură, intervențiile orchestrei, deși sînt discrete, sînt făcute într-așa fel, încît să determine contrastul. Frecvent se folosește mersul unidirecționat, al tuturor instrumentelor, spre o culminație ascendentă, pornindu-se din registrul grav. Alteori se scoate în evidență linia vocală, printr-un acord reluat în alt registru, printr-o formulă ritmică activă, urmată de un acord prelungit, static, ca la nr. [97]. Același procedeu îl avem, cu maximum de efect, la nr. [222].

Factura orchestrală nu este neutră. În momente de vîrf, cînd tensiunea dramatică o solicită din plin, factura se precipită, se aglomerează, planurile timbrale, ritmice, registrele sînt puse în mișcare alertă. Dintr-o dată totul se pulverizează, în decurs de două-trei măsuri (printr-o rostogolire cromatică

Scanned with OKEN Scanner

vertiginoasă), menținînd-se o notă, un instrument (contrabasuri), care instaurează o altă sferă afectivă, printr-o nouă mișcare ritmică (ternară). Astfel se petrec lucrurile la nr. [100]—[101].

Contrastele de registre survin și într-o structură perfect acordică, stabilindu-se o trepidație ritmică prin dialogul ce se realizează între componentele acordice, între instrumentele grave și restul, nr. [127]. În numărul următor, dinamizarea facturii orchestrale aduce cu sine modificarea ei. Scriitura compactă se descompune în linii melodice, de acompaniament, iar ritmul se precipită prin acele triolete obsedante ce cuprind întreaga orchestră.

Sublinierile orchestrale se fac și prin contrastul dintre o mișcare dinamică, cu sens suitor, frîntă pe neașteptate într-o pauză generală. Asemenea momente sînt des întîlnite (nr. [207], măsura a patra).

De cele mai multe ori, scurtele intermedii orchestrale ce se profilează între frazele melodice au darul să închege compartimentele într-un flux continuu. Momentele orchestrale dintre secțiuni, în schimb, intervin substanțial, modificînd factura și însăși expresia. Adeseori, aici se efectuează modulații.

Practica instrumentală populară sugerează procedee orchestrale

Din practica populară, Enescu preia anumite procedee de acompaniament. Melopeea lui Oedip din tabloul secund al actului II se desfășoară pe o pedală, pe un ison, ce se îmbogățește melodic cu o altă treaptă (interval de terță), în răstimpul frazelor, sau ca acompaniament, pe nota prelungită a vocii. Transparența instrumentală nu înseamnă monotonie timbrală, întrucît se apelează la sonorități variate. Totodată, ritmul isonului se modifică. Dacă în prima strofă era , într-a doua se dinamizează : .

Concluzia, principiul dezvoltării variaționale, se extinde la toți parametri. Isonul era ținut în prima strofă de viori, în principal, în a doua, de viole.

În scene de maximă importanță, compartimentul instrumental se neutralizează, transformîndu-se într-o țiitură, într-un punct de orgă, ca în clipa provocării Sfinxului, sau atunci cînd Oedip răspunde faimoasei întrebări.

O caracteristică a instrumentației este rarefierea, transparența scriiturii. Excepție face, în ansamblu, tabloul încoronării, unde masa orchestrală este mai încărcată, iar timbrurile nu se reliefează în mod deosebit.

În cadrul scriiturii orchestrale, întotdeauna se evidențiază elementul tematic. Elocventă este expunerea leitmotivului destinului din preludiu. Registrele sînt net detașate, în cel superior se remarcă ostinato-ul ritmic și timbral, grupat în cîte șase șaisprezecimi, la viori și viole. Același principiu îl găsim în reluarea leitreminiscenței „*O, tu, pruncul meu* !“, din actul III. Tot aici, întregul aparat instrumental este redus la grupul de coarde (pedală în duodecimolete) și la suflătorii de lemn, în registru mediu și înalt. Bineînțeles, scriitura este în același timp mobilă, solicitînd, în funcție de situație, registre adecvate. Cîteva măsuri mai tîrziu, nr. [254], factura orchestrală este trecută în registrul grav. Deci, contrastul de registre nu se face numai simultan, ci și pe fascicole apropiate. Contrastul, prin mișcare în sens contrar, de asemenea, este utilizat, nr. [230].

Scanned with OKEN Scanner

Factura apare încărcată în scenele cu Tiresias din actul III. Acordurile lungi ale leitmotivului bătrînului profet vor fi completate ritmic prin faze incisive, prin melisme coborîtoare, mai degrabă figuri ornamentale, solistice, cu sens dramatic, în partidele suflătorilor de lemn, nr. [223]—[225].

De cele mai multe ori, în momentele de vîrf, tensiunea se amplifică prin introducerea, la anumite instrumente, a unor game cromatice, cu sens unidirecţionat. Acest procedeu se întîlneşte în scena trezirii Sfinxului, în disputa cu Tiresias, nr. [227] etc.

Într-o factură densă, Enescu poate puncta contururi tematice (Laios), apelînd la două violoncele solo, în pizzicato, nr. [232]. Ceva mai jos, o linie melodică independentă tematic, intonată de un instrument solist (flaut), se pliază pe o structură ritmico-armonică, în scopul amplificării contrapunctice a compartimentelor.

De un efect remarcabil se dovedesc a fi momentele de tutti, în fortissimo, acele terminaţii suspendate, întîrziate la un anumit compartiment instrumental. Le întîlnim mai ales în scena încoronării şi, îndeosebi, în paginile Iocastei, nr. [250]—[251]. Un grup orchestral termină, în timp ce un altul rămîne, în continuare, un scurt timp, în suspensie.

Grija pentru eficienţa orchestraţiei

Grija pentru asigurarea eficacităţii instrumentale se constată la fiecare pas. Enescu nu transpune pe portativ ritornelă melodică, dacă nu este sigur că se va auzi. Acest lucru este şi mai riguros urmărit, atunci cînd este vorba de un crîmpei tematic. Detaşarea instrumentelor la poli opuşi, pe suprafeţe riguros delimitate, o observăm în superpoziţiile leitmotivice. La nr. [272], pe o suprafaţă limitată, avînd sonorităţi armonice în registrul mediu, se opun leitmotivul destinului, al omului şi al disputei. Distanţa între compartimente este evidentă. Mai mult, Enescu angrenează mai multe instrumente laolaltă să intoneze fiecare motiv. Al lui Oedip (al disputei) trei oboaie, clarinetul mic (cu deschizătura în aer) şi clarinetul-bas, fagoturile şi contrafagoturile, cel al destinului. Aşadar, iarăşi contrastul se face prin solicitarea aceluiaşi compartiment.

Instrumentele soliste sînt adeseori puse în relief. În unele cazuri, întreaga factură se reduce la figura melodică a instrumentelor cărora li se adaugă o altă linie, tot monodică, după care se reinstaurează, parţial sau total, structura omofonă. Este cazul cu leitmotivul Iocastei, după ce intră în palat, nr. [276], în convulsiuni dramatizate melodic, în mers cromatic şi salturi nervoase, la viori şi violă.

Împletirea timbrurilor pe orizontală este o altă trăsătură a orchestraţiei, ce alătură culori şi permite unor instrumente să prelungească linia începută, cum se întîmplă cu melodia Păstorului de la instrumentele de suflat, nr. [279], preluată de viori şi viole. Tensiunea extrem de încordată în dezvoltarea gîndirii muzicale se explică prin avînturi neaşteptate şi la fel de trepidante căderi, includeri, intercalări neprevăzute de complexe tematice. Atunci cînd Oedip înţelege adevărul, în partitură, întreaga orchestră intonează un acord rarefiat, în ceea ce priveşte registrele timbrale, care pune în relief vocea. Ca

Scanned with OKEN Scanner

un auftakt, un predictus, viorile și violele marchează o formulă arpegiată, care are darul să dinamizeze, să pregătească atacarea în fortissimo a tunătorului acord, nr. [286].

Același procedeu îl auzim la nr. [318]. Tema hotărîtă, conclusivă a imnului îndurerat este premersă de o linie instrumentală, o anacruză, ce aduce intervale largi (septimă, sextă), imprimînd acordului de *la bemol* major o savoare și forță mult sporită. Hotărîrea lui Oedip de a-și lua lumina ochilor se pregătește, orchestral, printr-o frază de scherzzo grotesc, vulcanică, amenințătoare, a violoncelelor, pianului, trombonului, fagoturilor, care înscriu o arcadă melodică în crescendo, culminînd cu două acorduri scurte (nr. [287]).

Anunțarea sinuciderii Iocastei, nr. [290], aduce o pagină de mare intensitate, peste sonoritățile coardelor și suflătorilor de alamă ce cuprind un ambitus larg, peste care se unduiește o temă a flautelor și clarinetului mic, cu un ritm capricios. În plus, auzim glissando la viori (cu armonice), cimbali (lovit cu un ciocan), tam-tam-ul.

Strigătul corului îngrozit este susținut în orchestră de o pedală armonică rarefiată, în care avem contrabasurile divizate, tremolo-ul coardelor ; instrumentele de vînt cîntă cu deschizătura în aer. Violoncelele și violele aduc o contramelodie, în sens ascendent, la glissando-ul descendent al corului, acel strigăt ce se transformă în urlet teribil. Viorile, care susținuseră vocile corului, au, în încheiere, împreună cu clarinetul mic, o formulă melodică de trei sunete, leitmotivul lui Laios. După o scurtă pauză generală, urmează Oedip, care vorbește mulțimii. Efectul este extraordinar. Instrumentele se vor include în discurs treptat, mai întîi coarde cu surdină, apoi saxofonul alto, cu melopeea sa singuratică, îndurerată, bocitoare. Acompaniamentul melodiei în cauză este redus la esență, la acorduri punctate din cînd în cînd, marcînd pulsația ritmică, nesimetrică. Divizările, mersul în cvinte paralele, la contrabasuri, accentuează și mai mult starea de durere (nr. [294]). Mersul în octave, cvinte, cvarte este frecvent, fără a avea proporțiile ostentative din lucrările lui Puccini. Jalea și durerea oferă teren acestui procedeu în scena cortegiului de la începutul actului III (nr. [201]), unde se reliefează sonoritățile instrumentelor de suflat din lemn.

În toate finalurile de act, factura se restrînge, se condensează într-o singură notă, după principiul eliminării treptate a vocilor, a instrumentelor. Liniile orizontale se concentrează într-un acord, iar acesta, la rîndul său, se reduce la o singură notă, de obicei, aflată în registrul grav al contrabasurilor și fagoturilor. La începutul actului IV, compozitorul încredințează liniile melodice acelorași grupuri instrumentale. Pe o pedală a flautelor (în *sol*), clarinetului (în *la*) și fagotului, se profilează, la corni (înfundați), leitmotivul Atenei. În continuare, acesta trece la coarde.

Unele procedee orchestrale

Orchestrația abundă în procedee subtile, ingenioase, adecvate momentului. Divizările coardelor sugerează spasmele Sfinxului, evocîndu-se amintirea sa în actul III. Este interesant că atunci cînd se aduce leitmotivul Eumenidelor, Enescu lărgește cadrul instrumental spre polii laterali, lăsînd liber registrul mediu, în care se enunță respectivul leitmotiv la corni (cu surdină) și ar-

Scanned with OKEN Scanner

moniu. Lărgirea țesăturii s-a făcut prin suprapuneri și acumulări de cvinte, din pătrime în pătrime, nr. [372].

Chiar atunci cînd structura omofonă este predominantă, Enescu intercalează figuri ornamentale ce trădează suprapunerile compartimentate. Este ceea ce se observă pe parcursul ultimelor pagini ale lui *Oedip*. Figurațiile sînt încredințate pianului, armoniului, care se contopesc organic cu restul instrumentelor, amplificînd sonoritățile, sursele luminoase ale finalului. Scriitura devine extrem de densă, dar nu încărcată : acordurile placate, rarefierea registrelor, a liniei melodice (leitmotivul Atenei), figuri ornamentale cromatice, acordice (pian), toate la un loc imprimă muzicii noblețe și seninătate monumentale.

În capitolul consacrat leitmotivelor, am vorbit de apartenența timbrală, de culorile instrumentale ce revin cu insistență în partitură, fiind legate de un anumit personaj sau simbol. Compozitorul valorifică, așadar, resurse instrumentale specifice și le menține cu strictețe, fără a le bagateliza.

Enescu este un subtil orchestrator, putînd fi alăturat marilor maeștri Wagner, Korsakov, Richard Strauss, Ravel, Stravinski, Berg. Afirmația se poate susține nu numai prin partitura *Oedip*-ului, dar în primul rînd prin ea ! În această direcție, genialul muzician român a fost favorizat de latura sa interpretativă, care i-a permis să cunoască cele mai adînci taine ale instrumentelor (îndeosebi ale coardelor), să lărgească paleta lor expresivă, să descopere noi modalități sonore, fără să abandoneze principiile clasice.

Ceea ce caracterizează măiestria sa orchestrală este virtuozitatea. În orchestra enesciană, fiecare instrument este un solist, în fața căruia se pun dificile probleme tehnice. Într-o scriitură solicitată tehnic, pretențioasă, cu pasaje de virtuozitate la fiecare pas, dispar conglomeratele sonore nediferențiate. Aici totul este scris să se audă, slujind cu fidelitate partida vocală care se reliefează, totul trebuie redat, totul are importanță. Virtuozitatea reclamă și rarefierea scriiturii, folosirea unor sonorități fluide, detașate, transparente. De aici, numeroasele indicații, feluritele instrumente folosite și epuizarea tuturor modalităților clasice de emitere, de expresie a sunetelor.

Partitura tragediei lirice *Oedip* este aceea a unui ansamblu numeros, fundamentată pe confluența multor linii melodice relativ independente. Enescu recurge la un mare aparat orchestral, ce cuprinde toate instrumentele marii orchestre simfonice, adăugînd în plus saxofonul, pianul, armoniul. Se folosesc adesea schimbările de instrumente ale aceluiași grup : trompetă cromatică în *do,* apoi trompete mici în *re,* clarinete în *la* și clarinet mic în *mi bemol,* flaute mari, flaut mic, flaut alto în *sol ;* tubele sînt reprezentate prin tuba-tenor în *si bemol,* tuba-bas și tuba-contrabas. În pofida amplitudinii instrumentale, în *Oedip* se întîlnesc puține pagini destinate marelui ansamblu. Mai des, sonoritățile orchestrale sînt cele de talia unei orchestre de cameră, pentru a pune în evidență atît vocea umană, cît și virtuoasele linii individuale ale instrumentelor. Nici într-un caz nu se poate vorbi de o scriitură predominantă, de caracterul cameral al simfonismului din *Oedip,* sau de cel monumental. În partitura *Opusului 23* coexistă și se împletesc cele mai variate tipuri și împerecheri orchestrale, sub egida simfonismului specific enescian. Din această cauză, nici un moment factura nu apare eterogenă. Tocmai aici rezidă măiestria, plurivalența personalității sale ; el a știut să îmbine diferite modalități sonore, într-un tot organic și nedisimulat.

Scanned with OKEN Scanner

Indiscutabil, planul orchestral este organic conceput, dramatic și contrastant. Enescu, adeseori, se declară admiratorul lui Wagner, ceea ce nu-l determină să-l urmeze orbește. Wagner folosește pe scară largă aliajele, timbrurile nivelatoare facturii dinamice. Schimbările scriiturii sînt dictate de granițele arhitectonice. Vocile instrumentale se mențin aceleași pe o porțiune apreciabilă. La Enescu, asemenea procedee apar depășite. În cursul împletirilor contrapunctice se opun atributele coloristice, se interpun în mod liber noi linii, planurile se modifică în cursul a cîtorva măsuri. De aici și desele schimbări de compartimente instrumentale, interferența frecventă a solistului și a tutti-știlor, neprevăzute accente, acumulări culminative și bruște rostogoliri. Dublarea în unison, octavă, mai des în terță și sextă, se face parcimonios, ca un mijloc expresiv, deosebit, de amplificare a sonorității.

Orchestra la Enescu nu este triplană, divizată în compartimente distinctive, ci pluriplană. În aceasta constă o neobișnuită potențialitate de contraste timbrale, întrucît se pot plia, suda sau contrapune cele mai felurite îmbinări, dînd naștere la timbruri policrome. Așadar, Enescu divide orchestra nu pe grupuri, ci pe instrumente, am îndrăzni să spunem, date fiind repetatele divizări, pe pupitre. În unele cazuri, factura partiturii este redusă la o linie, la o figură de acompaniament, la opunerea radicală a registrelor. Pedalele se includ, de obicei, atunci cînd se reliefează în mod special o cantilenă, o înșirare de cuvinte sau în culminații. Adeseori, instrumentele se intercalează în discurs pentru a da o replică unei alte voci. Acest procedeu pledează pentru o tratare liberă de orice tipare convenționale și decurge din necesități dramatice. „Oricît de rafinată ar fi — se scrie în «La Cité» din 8 martie 1956 — partitura sa (a lui Enescu, n. n.) nu năzuiește niciodată să strălucească prin ea însăși ; ea se pune în întregime în slujba tragediei."

Partitura abundă în pagini orchestrale remarcabile, notate cu o uimitoare minuțiozitate. Totul este indicat, inclusiv toate trăsăturile de arcuș. Am releva preludiul la tabloul Sfinxului, cu sonoritățile sale cristaline, datorite efectului de surdină, cu note egale „*senza espressione*" ; sonoritățile harpei din actul I, solo-urile flautelor, îndeosebi folosirea registrului grav (uneori cu croșele desfăcute), cu acel „*solo quasi cadenza*", nr. [30]. Dintre procedeele specifice coardelor, menționăm unisonurile „*sul ponticello*", „*al talone*", „*scivolando sul ponticello*", efectul solo-ului de vioară „*sulla tastiera*", tremolo-urile, glissando-urile la coarde, flageoletele marcate încă de la prima notă a preludiului, pasaje fără vibrato, frecventa folosire a violelor solo sau apelarea la trei viole soliste într-o factură armonică, cantabile la contrabasuri. Cîntarea la instrumentele de suflat cu pavilionul în aer, vibrato-urile cu indicația „*doloroso*", staccatissimo la trompete, solo tuba-tenor, solo saxofon.

Dintre instrumentele mai rare, introduse în partitură, amintim fierăstrăul (spre deosebire de alte instrumente, este scris și în limba română) solo, cu glissando lento în clipa pieirii Sfinxului, mașina de vînt, lovitura de pistol (pușcă din orchestră, nr. [286]) de un efect extraordinar, semnificînd „lovitura de teatru, cînd Oedip devine conștient de fărădelegile săvîrșite. De asemenea, îmbinări de timbruri între partida coardelor și armoniu.

Ceea ce trebuie remarcat în mod cu totul deosebit este coloritul orchestral românesc, de un farmec și de o originalitate cu totul aparte. În acest sens, Emanoil Ciomac a intuit de minune spiritul enescian : „Și ambianța aceasta

Scanned with OKEN Scanner

de fluier ciobănesc e așa de potrivită pentru subiect ! Flautul sau fluierul antic, naiul sau fluierul lui Pan, trișca noastră, flautul sau aulos-ul era instrumentul național al elinilor, capul familiei auletice care, după mărturii, vorbea limbajul cel mai apropiat de tragedie, fiindcă în sunetele acestui instrument primitiv se auzeau parcă înseși gemetele durerii omenești. Și corurile lui Dionisus, din care s-a născut tragedia, erau totdeauna întovărășite, la unison sau octavă, de sunetul flautelor. Pe atunci, aceste instrumente erau mai curînd de tipul fluierului, al clarinetului și al oboiului de astăzi.

Enescu a dat parcă o predilecție acestei *orchestrații auletice* (sublinierea noastră) care, cu suflul ei gemut, susține întreaga partițiune, dîndu-i un caracter local, de o impresionantă tradiție și de o tulburătoare evocare." [1]

Pagini orchestrale descriptive

Muzica *Oedip*-ului, în esența sa, este psihologică, reflexivă, interiorizată. Ceea ce nu înseamnă că Enescu nu intercalează în discurs și pagini descriptive, efecte onomatopeice, pentru a conferi partiturii un mai mare grad de plasticitate, de apropiere cu natura.

Furtuna din tabloul al doilea al actului II demonstrează cele spuse. Ilustrarea vîntului, a bubuiturii trăznetului nu se face numai prin efecte speciale (mașini de vînt, tunet), întrucît ar avea o tentă deranjantă, prea exterioară, comparativ cu etosul general. Însăși factura orchestrală, prin sonoritățile violoncelelor și contrabasurilor (tremolo), ale bas-clarinetului și prin efectele sonore ale celor trei timpani cromatici și toba mare, nr. [126], susține imaginea naturii bîntuite de vijelie.

Trezirea Sfinxului se pretează la o pagină descriptivă, de tipul aceleia realizate la nr. [149], de viola solo, într-un pasaj cromatic ce marchează mișcările anevoioase ale fiarei, cînd se recurge la „*sul ponticello non spicc*".

În aria Sfinxului, căderea lui Uranos și Cronos din stele este plastic sugerată prin flageolete și pasaje cromatice precipitate la violoncel, „*arco sulla tastiera scivolando*".

Ciuma, „*cu dinții de flăcări*", nr. [208], capătă o ilustrare adecvată prin solo-ul a două flaute, în registrul grav, pe fondul tremolo al contrabasurilor, violoncelelor, violelor și clarinetelor. Flautele și viorile „*arco sul ponticello*" și cornii „*sous voiles*", în blestemul lui Oedip, nr. [221], redau aceeași imagine a ciumei.

Imaginea ciumei va mai reveni și în scena surghiunului din finalul actului III, la viole și clarinete. În felul său, ilustrarea ciumei ar putea fi privită ca o temă ciclică, apărînd de trei ori în același act, ca un leittimbru.

Cîtarea păsărilor vine să dea un plus de lirism și liniște atmosferei împrejurimilor Atenei. Suprapunîndu-se sferei leitmotivului Atenei, linia melodică bogat ornamentată a flautului apare ca o contratemă, ca o figurație melodică, de o plasticitate și de un farmec indescriptibile (ex. 317 — part. orch. 463 pag.).

---

[1] Emanoil Ciomac, „Oedip, de George Enesco", „Revista Fundațiilor" 1936, iunie, în Lucian Voiculescu, *Op. cit.*, p. 291.

Scanned with OKEN Scanner

Procedeul dialogării imitative, liber improvizatorice între flaut şi clarinet, şi viori, viole şi violoncele, creează impresia, aşa cum am mai arătat — parafrazîndu-l pe Tudor Ciortea — de un adevărat „concert în luncă". În continuarea acestei scene se află o altă ilustraţie : apa izvorului, redată anterior şi posterior întrebării lui Oedip, prin sonorităţile armoniului, celestei şi viorii solo (pasaj arpegiat, ascendent şi cromatic, descendent), nr. [334]. Procedeul, de fapt, este o reeditare pe o altă treaptă a unui fenomen similar din tabloul Corintului. În naraţiunea lui Oedip, despre cele întîmplate la Delphi, se arată cum, intrînd în templu, apa Costaliei a încetat să mai curgă (nr. [100]). Se apelează la o vioară solo şi apoi la un duet al viorilor care descriu o linie curbă, în octave, cvinte şi cvarte ce se rostogolesc cu repeziciune şi apoi se opresc dintr-o dată.

Nu trebuie să se creadă că Enescu recurge, în *Oedip*, numai la asemenea momente. Alături de ele se află, riguros distribuite, tablouri-ritualuri ca naşterea, încoronarea, înmormîntarea (cortegiile funebre), deci o gamă largă de aspecte şi fenomene desprinse din natură şi viaţă.

Numere orchestrale. Dansurile din prolog

Numerele orchestrale în *Oedip* îndeplinesc funcţii dramaturgice clar definite, influenţînd activ asupra conţinutului, inclusiv cînd caracterul lor pledează pentru divertisment. Dansurile actului I pot fi socotite convenţionale, numai dacă se rup de anturajul în care se prezintă. Gestul coregrafic reprezintă o formă a spontaneităţii grupurilor din mulţime, venite să-l cinstească pe Oedip. Dansurile nu sînt izolate de restul paginilor, deşi pot fi uşor detaşate. Tematismul lor apare cu mult înainte, tot în legătură cu păstorii, nr. [23]—[24], ceea ce le favorizează pregătirea intonaţională şi organicitatea. Ca moment orchestral, dansurile se înscriu între cele mai izbutite pagini simfonice (detaşabile), datorită vervei, sagacităţii lor teatrale, virtuozităţii şi caracterului românesc.

Vorbeam în capitolul dedicat istoricului elaborării partiturii că Enescu, pe o schiţă, îşi însemnase planul tonal al dansului într-un ciclu variaţional. La întrebarea, în ce măsură acesta se menţine şi care este construcţia dansului, vom încerca să dăm un răspuns. „Păstorul preludiază la dans pe fluierul (flûte) său", este indicaţia regizorală a compozitorului şi corespunde întru totul structurii muzicale. Dansurile propriu-zise au o introducere improvizatorică, de tip *parlando rubato*, fapt atestat de precizarea „*quasi cadenza*" şi de cele patru fermate plasate deasupra unor note piloni, ce creează starea de ponderabilitate într-o melopee supercromatizată, de alură recitativică ornamentală. Melodia se remarcă prin frumuseţea modală, specific românească, şi prin neasemuita vervă improvizatorică (ex. 318).

Nu-i greu să descoperim în spumoasele broderii melodice o celulă tematică „fixă" : formula de patru note, orînduite în jurul fundamentalei *la*, prin procedeul dublei sensibile. Revine sub forma unei formule întoarse, uşor modificate, cadenţînd pe treapta a IV-a coborîtă, după care o gamă cromatică ne conduce spre centrul *do* (mixolidic), unde reauzim formula sub înfăţişarea iniţială (mutaţie la terţa mică suitoare). O scară cromatică coborîtoare, apoi

Scanned with OKEN Scanner

iarăşi formula întoarsă a motivului ne conduce spre nota *fa,* ce marchează finalul primei secţiuni — ultima oprire înaintea escaladării notei *la* cu care debutează tema principală a dansului, preludierea. Ceea ce urmează, secţiunea a doua, „*Poco animato*", este de fapt, o suită de înlănţuiri tetracordice, melismatice, cu un ambitus lărgit, avînd un desen în zig-zag, cucerind, prin reveniri şi prefigurări cadenţiale, trepte superioare (*do, mi bemol, fa diez, sol diez*). Se încheie simetric cu celula iniţială, într-o nouă variantă. Întreaga doinire a păstorului se desfăşoară pe o pedală de cvintă, o ţiitură, sugerînd şi în acest mod practica instrumentală a lăutarilor români.

Monodia *rubato* este secundată de dansul propriu-zis, cu o structură *giusto,* cu ritmuri ferme, bine maracte. Ca înlănţuire, doină-joc, compozitorul iarăşi ne îndreptăţeşte analogia sau trimiterea la înlănţuirea genurilor folclorice, cu deosebirea că jocul ocupă în partitura enesciană un spaţiu mult mai extins decît mişcarea primă.

Allegreto giocoso ma non tropo mosso, indică tempoul dansului propriu-zis ; este o dezvăluire spontană a veseliei şi jocului, a exuberanţei şi a robusteţei. Tema principală coincide cu ceea ce am denumit leitmotivul jocului păstoresc (nr. [31]). Ceea ce o caracterizează este pregnanţa ritmică, insistenţa pe treapta a V-a (*la*), coloritul modal lidic, alternarea riguroasă asimetrică a accentelor (o menţiune specială pentru apogiaturile melodice). Tema se consumă într-o măsură şi jumătate, după care o punte melodică dinamizatoare, o dezvoltare iarăşi improvizatorică, cu succesiuni intervalice din preludiul *rubato,* ne conduce spre reluarea exactă a temei, cu excepţia cadenţei care modulează. Din nou revine tema A, în aceeaşi configuraţie melodică şi ritmică. Acompaniamentul devine flexibil, apar pauze care detaşează microstructurile ritmice, distribuind accentele în alte modalităţi. Nr. [33] aduce o temă nouă, uşor cromatică (nota *la* devine instabilă), şi tematic se înrudeşte cu imaginea femeilor tebane, impunînd o secţiune dezvoltătoare ce se încheie cu reluarea celor două teme anterioare (secundara în *re* minor, cu pedală de *do diez,* în bas, şi *do becar,* în registrul înalt, apoi în *mi* lidic).

Deşi am remarcat trei idei distincte, dintre care primele două importante, totuşi nu se poate vorbi despre un contrast tematic, ci despre completarea aceleiaşi imagini. Factura rămîne, în mare, constantă, centrul armonic predominant fiind *re* major. Aceste considerente ne fac să vedem în această parte orchestrală o formă complexă miniaturală, ce se confundă cu secţiunea principală (dansul păstorilor), variaţii care, schematic, se prezintă astfel :

	A	B	A	C	A	B
Măsuri a b a	3 + 3	3	3 + 3 + 1	6	2	3 + 3
Tonalitate	re major	fa minor re major	re major	si minor	Modulant	re minor mi minor
Nr.	[31]		[32]	[33]		[34]

În continuare, jocul se încinge și noi grupuri sînt incluse în iureșul stihiei : femeile și războinicii tebani. Secțiuni distincte marchează dansul fiecărei categorii, ceea ce, pe plan compozițional, coincide cu o nouă perioadă, denumită de Enescu, în caietul de schițe, variațiune. Trebuie făcută distincția între variațiune și temă cu variațiuni. Aceasta din urmă presupune o singură temă, pe cînd variațiunile oferă cîmp deschis mai multor elemente tematice. Așa se petrec lucrurile în cazul dansurilor din *Oedip*.

Variațiunea întîi, nr. [35], dansul femeilor, reia melodia instrumentală liber-improvizatorică de la nr. [8], purtînd-o sub necontenite inflexiuni melodice dorice, de o grație, finețe și lirism neobișnuite. Împletirile contrapunctice sînt debordante, fără a periclita cursivitatea discursului. În cele paisprezece măsuri ale variațiunii, se poate vorbi de o perioadă, cu o încheiere dezvoltată, nr. [36], și modulantă. Planul tonal este cel indicat de compozitor în schițe : *si* major — *sol diez* minor.

Variațiunea a doua, nr. [37], dansul războinicilor, pe un fundal izoritmic, opune două idei : o secvență melodioasă, dar energică, înrudită cu primul leitmotiv al păstorilor (măsura a doua) și un semnal, o chemare de trompete, a cărei filiație cu leitmotivul războinicilor este evidentă (măsura a cincea). Același material muzical se reia (în canon, prima temă) și se amplifică. Remarcăm simetria celor două faze : după o măsură introductivă, urmează (a+ +b)=5+(a+b)=5, după planul tonal *fa diez* major — *mi bemol* major. Din acest moment, Enescu modifică tonalitățile față de cele aflate în schiță. În prima versiune, era concepută relația tonală *fa diez* major — *re diez* major, în versiunea finală avea să se prefere tonalitatea enarmonică.

Începînd cu variațiunea a treia, granițele dintre variațiuni sînt mai voalate, nu numai prin lipsa unor delimitări ușor distinctive, ci și datorită dominării masive a temei principale din dansul păstorilor. Ea marchează începutul variațiunii printr-o formulă sincopată impetuoasă, care atenuează sensibil fermitatea ritmică, nr. [39]. Tonalitățile predominante sînt *do* major și, îndeosebi, *re* major. Acordurile prezintă multe alterații cromatice, contribuind la instabilitatea tonală și aducînd un colorit modal. Adeseori, intervalul lui Oedip, cvarta mărită, este prezent sub forma unor relații modale, unor înlănțuiri melodice. Se deslușesc și formule caracteristice preludiului.

Variațiunea a patra, nr. [40], reia, tot în *si* minor, ceea ce am considerat ca tema C, cu deosebirea că se aude suprapus motivul de trompetă al războinicilor tebani, în *fa* major, apoi în *si bemol* minor.

Cu variațiunea a cincea, nr. [41], se impune o nouă frază în dezvoltare, culminația. Sonoritățile sînt tot mai bogate, mai luxuriante, atmosfera mai radioasă. Se folosește contrastul dintre major și minor, iar formule derivate din tema dansului sînt simplificate la esență, la patru sunete, care se reiau obsedant în mutații pe diferite trepte, în șaisprezecimi, cu o dinamică trepidantă „*con fuoco*". Piloni tonali : *mi* minor, *fa diez* minor, *re* major, *mi* major, și nu *sol bemol* major, *mi bemol* minor și *mi bemol* major (sau *do diez* minor), ca în schițe. Deosebit de interesant este faptul că în variațiunea a șasea, tema secundară B revine în *mi* major, avînd o pedală neclintită pe *re*.

Cu nr. [44] intrăm în ultima variațiune, axată tot pe motivul A. Mișcarea devine debordantă. Compozitorul menționează „*furioso*". Tonalitatea *re* ma-

Scanned with OKEN Scanner

jor este fără echivoc. Intervenţia trompetelor solo, nr. [45], *„ben giocoso“*, creează un contrast dinamizator în apoteoza dansului de autentică prospeţime faţă de factura de pînă atunci. Ritmul alert, raportat la pătrimi accentuate, care se precipită prin triolete, marchează o culminaţie arpegiată. După opt măsuri, în care tema de patru sunete se dezvoltă în aceeaşi manieră „toccata“, deja cunoscută, urmează trei pasaje-broderii, organizate ritmic în nonolete, care aduc ecouri din preludiu. Coda, nr. [46], reluînd formula generatoare a dansului, încheie, printr-un şir de acorduri arpegiate în *mi* major, într-un iureş impetuos. De observat că am identificat şapte variaţiuni şi nu şase cîte se prevedeau în proiect. Desigur, acest aspect poate fi discutabil, ca şi însăşi delimitarea celorlalte variaţiuni, începînd cu a treia, deoarece totul este sudat într-o structură de monolit.

Lăsînd la o parte variaţiunile evidente, începînd cu a treia, mai greu de diferenţiat, socotim posibilă şi o altă interpretare în privinţa formei dansurilor. Ca şi în alte lucrări enesciene, dansurile se pretează la multiple structuri, dată fiind sinteza realizată, îmbinarea mai multor principii constructive. Se poate vorbi de o formă tripartită : prima secţiune coincide cu dansul păstorilor, nr. [31]—[34]. A doua, un episod format din două dansuri diferite, nr. [35]—[39], primul dans fiind înrudit cu tema C din expoziţie, deci o dezvoltare. De la nr. [39]—[46] inclusiv, a treia secţiune dezvoltată şi codă. Asupra existenţei unor puncte de reper în acest sens, cred că nu există dubii. A treia variantă, la fel de întemeiată, este în forma de sonată. Prima parte nu este altceva decît o expoziţie, cu o temă principală şi două secundare. Expoziţia însăşi are o structură complexă. Dezvoltarea este suplinită printr-un episod (cele două dansuri ale grupurilor), iar repriza este dinamizată, reprezentînd în felul său adevărata dezvoltare, cu o particularitate : tema B nu apare în prima secţiune a reprizei, ci numai în ultima, în tonalitatea cu care se încheie dansurile, *mi* major, deşi pe o pedală de *re*. În expoziţie ea fusese în *fa* minor — *re* major şi *mi*. Să fie această temă B o punte ? Posibil, dar nici cealaltă temă nu se supune legii modulaţiei în tonalitatea iniţială, apărînd exact. Tocmai faptul că temele reprizei sînt întrucîtva intervertite şi că tema B apare spre sfîrşit pe o pedală pe *re*, ne dă mai multă îndrăzneală să o considerăm ca atare.

Este curios că forma dansurilor nu se încadrează riguros în nici unul din tipurile menţionate. Variaţiuni nu sînt, întrucît dansurile sînt pluritematice, iar reluarea reprizei este prea legată de modelul primar. Rămîne însă indiscutabil faptul dacă în plămădirea lor un rol de seamă revine principiului variaţional.

O întrebare ce se naşte involuntar se referă la motivul pentru care variaţiunile propriu-zise sînt scurte, sub şaisprezece măsuri, pe cînd tema, mai corect temele (treizeci de măsuri) nu sînt diferenţiate. Cu atît mai mult, cu cît, mai tîrziu, în repriză, temele care în expoziţie erau intercalate într-un tot unitar apar ca variaţiuni. Faptul că partitura enesciană oferă mai multe posibilităţi de interpretare (din punct de vedere structural) nu este oare un indiciu că ne aflăm în faţa unei capodopere autentice ? La capătul acestor tribulaţii se cere o concluzie. Care este totuşi forma dansurilor ? Poate rondo ? Şi mai puţin plauzibil, deşi are cîteva argumente în favoarea sa.

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, forma este prea mozaicată. Hotărît, dansurile se încadrează într-o formă liberă, variaţională, tripartită, cu elemente de sonată.

Forma tripartită complexă	A							B					A			
	A	B	A	C	A	B	Cv	D	A	C	A	B	A	+ Coda		
Nr.	31		32	33	34	35	36	37	39	40	41	43	44	+	46	
Variaţiuni	Temele						I	II	III	IV	V	VI	VII			
Formă de Sonată	Expoziţie						Dezvoltare			Repriză						

Planul iniţial s-a modelat pe parcurs, atît în privinţa formei, cît mai ales în privinţa planului tonal, care, în a doua parte a danusurilor, diferă total de proiectatul eşafodaj tonal. De asemenea, nu mai coincide cu schiţele nici caracterul muzicii : variaţiunea a doua nu este cea a fecioarelor tebane, ci prima, iar variaţiunea războinicilor nu este a treia, ci a doua.

Preludiul şi interludiile

Istoria muzicii cunoaşte statornicirea unor tipuri de uvertură, avînd o semnificaţie tot mai clar formulată. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, locul uverturii este luat de o introducere orchestrală denumită, preludiu, uvertură sau introducere de dimensiuni restrînse, care marchează două direcţii : una care-şi propune să nu dea o caracterizare, fie ea şi condensată a întregii opere, ci a unui singur moment — asemenea pagini conţin operele *Lohengrin, Rigoletto, Hovanscina ;* cealaltă direcţie este aceea în care se enunţă un număr de idei muzicale, sub o formă concentrată ca în *Tristan şi Isolda, Carmen, Dama de pică.* Pe această linie se situează Enescu, cu deosebirea că numărul temelor enunţate în preludiu este mai mare, anume unsprezece, plus o anticipare (în ultima măsură) [1], în decurs de numai douăzeci şi şapte de măsuri ! Cifra leitmotivelor trebuie înţeleasă în sens larg, adică avute în vedere leitmotivele, foarte clare, şi în forma lor caracteristică. Nu s-au avut în vedere asociaţiile potenţate din preludiu cu anumite leitmotive, ca cel al Antigonei, spre exemplu.

Neîndoios că preludiul lui *Oedip* este o pagină simfonică cu program, clădită din leitmotive, realizîndu-şi cu succes menirea — introducerea ascultătorului în atmosfera teatrală dramatică, profund filozofică a muzicii lui Enescu. Cunoscîndu-le, ai posibilitatea să le urmăreşti, să le descoperi semni-

[1] Ordinea — destinul cu variantele sale ; nenorocirile prevestite, varianta jalei, a durerii, a victimei destinului, victoria lui Oedip, surghiunul, Teba, Laios (paricidul), Iocasta (incestul), Oedip (omul).

Scanned with OKEN Scanner

ficația în contextul construcției dramatice enunțate, dar ele apar reduse, condensate la esență, la dimensiuni microscopice, comparativ cu amploarea desfășurării simfonice.

În profida unei componențe tematice relativ eterogene, preludiul are o unitate de fier, datorită centrului tonal care-l osifică : *sol* minor. Numai sub acest aspect s-ar putea vorbi despre o structură ternară a preludiului. Sînt cît se poate de plastice cuvintele lui Henri Malherbe asupra rolului dramatic al acestui preludiu : „. . . Enescu face să se cuprindă temele principale ale muzicii lui. Sîntem la rădăcina partiturii. Copacul cu ramurile lui, cu nenumăratele lui ramificări, va crește și se va înălța pe măsură ce drama se va dezvolta." [1]

Întrebați fiind dacă este posibilă stabilirea vreunei legături mai directe între preludiu și muzica unui act sau moment, am răspunde pozitiv. Preludiul îl reauzim — sau fragmente din el — sub o formă schimbată în actul III, după culminație. Se explică, astfel, de ce nu se întîlnesc în preludiu leitmotive specifice altor acte ca, bunăoară, Păstorul, Corintul, Atena.

Libretul prevede locul unor pagini orchestrale, ca introduceri la acte sau interludii. Edmond Fleg a fost tentat de idei programatice — este drept emfatice — ca, de exemplu, „Les voluptés de Corinthe". Enescu respinge asemenea denumiri. În plus, nu se rezumă la indicațiile libretistului. Introducerea simfonică la tabloul Corintului nu întruchipează „voluptăți", ci opune sfere tematice foarte contrastante. Ne amintim de transfigurarea leitmotivului dansului păstorilor, de cele două înfățișări ale cetății adoptive a lui Oedip, aflate în antiteză cu motivul meditativ și dramatic al frămîntărilor tînărului ce nu vrea să se împace cu soarta ce i-a fost hărăzită. Enescu apelează la interludii din necesitatea generalizării evenimentelor petrecute, ca în cazul celui dintre tablourile întîi și doi ale actului II. Funcția interludiului dintre tablourile doi și trei este alta : aceea de a crea perspectiva dramatică.

De fapt, primul interludiu amintit este mai degrabă epilogul simfonic al tabloului doi (chiar dacă cortina este lăsată în acest timp). Tematismul său este preluat din ideile muzicale conducătoare ale tabloului, îmbogățit cu inflexiuni inedite și legat îndeosebi de sfera personajului Oedip.

Prin caracterul muzicii, interludiul, nr. [110]—[114], se detașează datorită fluxului de energie, robustețe și nădejde. Hotărîrea răzvrătitului Oedip de a înfrunta destinul, exilul, este întruchipată cu o forță irezistibilă. Muzica sa cucerește, te poartă cu eroul, ceea ce reprezintă suprema calitate a muzicii de operă. Simfonismul acestei pagini favorizează metamorfozări, împletiri contrapunctice, ce opun planuri și suprafețe. Fluxul muzical, nefiind conceput static, datorită transfigurărilor tematice, pe nesimțite, te trezești înconjurat de culori din ce în ce mai sumbre, mai tainice, inspirîndu-ți teamă. Temele cu alură larg cantabilă se restrîng treptat, se regrupează în motive incisive, în turnuri dramatice lapidare. Discursul ce cuprinsese un ambitus larg se îngustează ca intensitate, ca registru tinde spre cel grav, iar tempoul, din *L'istesso tempo, energico più pochissimo allargando* și *largamente,* ajunge la *Tranquillo di più.* Orchestrația marchează și ea o linie descendentă. De la sonoritățile

[1] Henri Malherbe, „Un mare eveniment artistic și istoric «Oedip», de George Enescu, la Opera din Paris", Universul, 12 martie 1936.

sclipitoare, în tutti, la tremolo-ul contrabasurilor, la cromatismele jeluitoare ale clarinetului bas.

Interludiul dintre tablourile doi și trei, nr. [136]—[138], are rolul principal să introducă ascultătorul în atmosfera primejdioasă a împrejurimilor Tebei dominate de dihania cu chip omenesc, în atmosfera confruntării iremediabile dintre om și destin. Totul se concentrează asupra disputei dintre om și destin, asupra leitmotivului Sfinxului, învăluit într-o scriitură desfășurată pe compartimente suprapuse din fascicole intonaționale specifice lui *Oedip*.

O particularitate a acestei pagini este conciziunea. Interludiul numără douăzeci și una de măsuri, dar cîtă bogăție a trăirilor umane ! Enescu este un maestru al încheierilor. În numai trei măsuri, printr-un pasaj melodic de travaliu simfonic, direcționat în sens coborîtor, schimbă întreaga atmosferă. Diviziunea ritmică orchestrală în valori din ce în ce mai mici contribuie și ea la pulverizarea bruscă a unei anumite conjuncturi. Exemplificăm, oprindu-ne doar asupra unui singur strat ritmic (ex. 319).

Impresionează masivitatea țesăturii armonice paralele, descriind curbe intervalice temerare cu atribuții dramatice însăilate pe pedale armonice de septime și none. Însuși fundalul sonor al preludiului se transformă în cursul partiturii într-o asociere sonoră cu funcții constante.

În păienjenișul suprasolicitat armonic, dens și policrom, intonarea leitmotivelor în valori ritmice lărgite, avînd relief tematic, în culori metalice, ba chiar o simplitate austeră, face ca tensiunea să devină din ce în ce mai dificilă de suportat, mai dramatică și mai înfricoșătoare.

O metodă analogă se întîlnește în operele wagneriene. Bunăoară, preludiul orchestral la actul II din *Siegfried*, unde se prezintă cinci motive importante. La cele spuse contribuie și instabilitatea metrică : $\frac{3}{4}+\frac{7}{8}+4+\frac{3}{4}+4+\frac{7}{8}+\frac{3}{4}$, mai concret spus, alternarea perfect simetrică a metrilor dispuși în oglindă într-o interesantă înșiruire, am spune, nonretrogradabilă.

Partitura *Oedip*-ului oferă nenumărate rezolvări ingenioase, absolut originale. Deasupra tuturor căutărilor și aspectelor tehnice tronează, într-o maiestuoasă înălțime olimpică, emoționalitatea, sfera afectivă, extrem de complexă, diversă la fiecare pas, a cărei expresie precisă nu va putea fi niciodată fixată cu certitudine prin intermediul cuvintelor, oferind prilej multiplelor asociații și mai ales multiplelor interpretări subiective.

Alte pagini orchestrale

În cursul actelor, relația text-muzică dintre partida vocală și orchestrală este cît se poate de saturată. Numai în puține locuri, orchestrei i se alocă spațiu, fie și restrîns, pentru generalizări, tălmăcind o situație.

Prologul oferă cel mai propice cîmp intervențiilor orchestrale, creînd ambianța sărbătorească. Reluarea și dezvoltarea variațională a introducerii prologului, nr. [10]—[13], după fraza Marelui Preot (cadența fiind preluată și la orchestră), au rostul să cimenteze cadrul inițial. Aceeași imagine revine și la nr. [16], plasînd o pînză de legătură între invocația Marelui Preot și

Scanned with OKEN Scanner

închinarea păstorilor în faţa lui Oedip. Enescu simte nevoia unor fraze simfonice, care să marcheze joncţiuni între grupurile eterogene ale mulţimii. Uneori, aici se anticipează teme. În intermediul de la nr. [24] apar cele două idei ale dansului păstorilor (b şi a), în ordine inversată faţă de momentul coregrafic. Generalizatoare sînt şi intermediile, dacă se pot astfel denumi, dată fiind scurtimea, nr. [49] şi [53], ce dezvoltă ideea muzicală a dansului, leitmotivul păstorilor.

Pasaje de legătură se află şi în tabloul întîi al actului II ; precede intrarea lui Phorbas, apoi trecerea de la corul invizibil la scena Meropei, iar în actul IV, între corul bătrînilor şi ivirea pribegilor Oedip şi Antigona. În asemenea momente, partea orchestrală poate premerge ceea ce va urma, sau prezintă, sub o înfăţişare laconică şi concentrată, sfera muzicală ce se dezvoltă în scena imediată, ca bunăoară în introducerea menţionată la scena cu Phorbas, sau secţiunea introductivă la arioso lui Teseu, făcînd legătura cu corul înţelepţilor, nr. [325].

Pasajele orchestrale de tranziţie devin neînsemnate, ca dimensiuni, în actele unde acţiunea cunoaşte un ritm susţinut. Momentele simfonice vor caracteriza o situaţie, un eveniment ce se petrece la periferie sau în afara cadrului scenic. Aşa este scena uciderii lui Laios, nr. [130]—[134], o amplă pagină simfonică, sau trezirea Sfinxului. În alte cazuri, orchestrei îi revine sarcina descrierii unor situaţii concrete : plecarea lui Tiresias, nr. [244], care are şi un caracter generalizator, sau ciocnirea dintre Oedip şi Creon, în prezenţa Iocastei, nr. [251].

Uneori intermediul orchestrei coincide cu luarea unei hotărîri capitale ; redă deci un act psihologic. Aşa este cu dramatizarea leitmotivului Iocastei ce marchează deznodămîntul acestui personaj, nr. [276], sau deliberarea Antigonei înaintea pronunţării cuvintelor „*Tată, te voi urma*“, nr. [309].

Orchestra realizează trecerea, puntea spre o nouă fază a dezvoltării dramatice, în numai cîteva măsuri. Întotdeauna, pasajul are o semnificaţie scenică. Bunăoară, aţşeptarea lui Creon de către Oedip şi mulţime, nr. [211], starea de imobilitate generală este sincronic redată în orchestră printr-o linie melodică cromatică, desfăşurată pe pulsaţii intermitente în bas (bine ritmate, pe aceeaşi notă).

Între corul bătrînilor şi fraza Eumenidelor se circumscrie un adevărat interludiu orchestral, sugerînd moartea şi izbînda lui Oedip, nr. [390]—[393]. De bună seamă, rolul sintetizator al orchestrei este evident ; numai astfel se pot amplifica simţămintele majore, monumentale, eroico-dramatice, în faţa cărora cuvintele corului se dovedesc de prisos.

Aportul orchestrei, importanţa sa în ansamblul factorilor constitutivi mai pot fi evaluate şi ţinînd seama că orice idee muzicală importantă — ne referim în primul rînd la leitmotive — apare întîi în orchestră. De la prezenta regulă nu fac excepţie nici temele ce se conturează ulterior preludiului.

Pentru înţelegerea exactă a rolului dramatic al orchestrei, trebuie spus că momentele principale ale tragediei sînt pregătite aici cu mult timp înainte ca să se fi cristalizat într-o acţiune concretă, recurgîndu-se la intonaţii, aluzii, prefigurări, culori timbrale, armonice, anticipări.

Scanned with OKEN Scanner

Tot orchestrei i se încredinţează funcţia încadrării partidelor vocale, în sensul că fiecare act sau tablou debutează şi se termină printr-o introducere simfonică. Acest aspect este deosebit de însemnat, ştiind că Enescu operează cu idei muzicale generalizatoare, care se enunţă sub o formă lapidară, dîndu-li-se posibilitatea cristalizării şi devenirii în variate ipostaze. Introducerile sînt întotdeauna anticipări ilustrative ale cadrului acţiunii. În primele măsuri ale prologului, sîntem eminamente iradiaţi de sfera muzicală sărbătorească ce domneşte în palatul lui Laios. În tabloul Corintului, preludiul este mai complex, fiind legat de evenimentele petrecute între timp, dar şi de cele prezente : serbarea — mesageri ai celor două idei conducătoare legate de Corint. Tabloul următor este precedat de o introducere relativ dezvoltată, ilustrînd cadrul apăsat, rău prevestitor, bîntuit de furtună al locului unde se va produce paricidul. Actul III nu are decît o introducere orchestrală de cîteva măsuri, cea mai scurtă, dar opune două teme : destinul şi jalea abătută asupra Tebei. Transpiră şi omologul muzical al lui Oedip. Introducerea epilogului este dominată de sfera luminoasă a Atenei, ilustrată prin leitmotivul ce cunoaşte o relativă dezvoltare.

Pe alt plan, introducerile muzicale sînt legate exclusiv de actul sau tabloul respectiv, ca în cazul actelor I, II (tabloul întîi) şi IV, sau prezintă teme cu rezonanţă generală, ca în cazul actului II (tabloul trei) şi actului III. Uneori, temelor generalizatoare li se conferă un caracter local (actul II, tabloul doi). Toate actele debutează cu leitmotive, cu excepţia primului act, a cărui temă este legată de femeile tebane, de ritualurile prăznuirii naşterii. La o privire foarte îngăduitoare şi aceasta ar putea fi considerată leitmotiv, o variantă îndepărtată putîndu-se stabili în cîntecul fecioarelor tebane din finalul actului II, unde celula *b* a lui Oedip revine inversată. Temele din introducere deţin roluri dramaturgice în decursul actului sau tabloului respectiv, contribuind la realizarea formei arhitecturale ; acest aspect se va vedea într-unul din capitolele următoare.

Cît priveşte finalurile, întotdeauna orchestrale, ele se bucură de o tratare adecvată, diferenţa fiind în funcţie de caracterul acţiunii. Finalul prologului este dramatic şi conclusiv, al primului tablou din actul II este avîntat şi eroic, dramatic în tabloul următor şi strălucitor şi fioros în scena încoronării. Imnic, patetic, în actul III ; monumental şi grandios în epilog. Fără să subestimăm valoarea celorlalte finaluri, ţinem să relevăm dramatismul şi forţa codei actului II, în care elementul melodic şi armonic, nr. [196], cedează primatul celui ritmic, nr. [197], de o rară incisivitate şi vitalitate dinamică. Remarcăm contrastul ritmic dintre cele două grupuri (a cîte patru măsuri) şi rolul pauzelor (ex. 320).

Într-un singur act, anume IV, se realizează o simetrie în privinţa tematismului folosit, atît în introducere, cît şi în încheiere, leitmotivul Atenei.

Orchestraţia a fost remarcată de critică, subliniindu-i-se calităţile. Au fost însă condeie care i-au reproşat lui Enescu o complexitate exagerată. Reacţia compozitorului a fost promptă, dezvăluind nemulţumirea sa faţă de acei care n-au fost capabili să-i înţeleagă intenţiile : „*Oedip* — spune Enescu — a fost acuzat de complexitate în tratarea orchestrei. E o învinuire, cred, nemeritată. Ceea ce mă deosebeşte de mulţi confraţi ai mei este tocmai faptul că eu nu consider tehnica drept un ţel, un nou credo artistic. Dimpotrivă, folo-

Scanned with OKEN Scanner

sesc toate cîştigurile orchestraţiei moderne şi le pun în slujba unui fir conducător, pe care-l consider cît se poate mai simplu, mai uman." [1]

Concluzia acestui capitol, în afara lui Enescu, ne-o pune la îndemînă cronicarul parizian E. V. (probabil Emile Vuillermoz), care apreciază cu soliditate funcţia dramatică a orchestrei: „... Orchestra nu comentează evenimentele cu amploare; se supune lor cu un fel de pasivitate fermecătoare. Freamătă, se înfioară, are scurte reflexe neliniştite. Nu se preocupă de o logică constructivă şi de o retorică simfonică. Ea este, sub scenă, o oglindă de apă, luminată sau întunecată de reflexele schimbătoare ale acţiunii. Este omenirea terorizată de zei." [2]

[1] Miron Grindea, „Un ceas cu George Enescu. Între artă şi politică. Geneza operei «Oedip». Tînăra Şcoală Românească", „Dimineaţa" Bucureşti, 13 octombrie 1936.

[2] „Académie Nationale de Musique «Oedip», „Excelsior", 16 martie 1956.

CÎTEVA CONSIDERAȚII STILISTICE

„... A trebuit să exercit asupra mea un control foarte sever, pentru a despuia materialul și a-l purifica."

ENESCU

Măiestria componistică afirmată de Enescu în *Oedip* este remarcabilă. Complexitatea, varietatea și bogăția expresiei unicei sale lucrări muzical-dramatice ne apare ca o consecință logică a compartimentelor stilistice. Cercetarea acestora presupune ample studii speciale, consacrate fiecărui parametru în parte — obiectiv ce depășește întrucîtva profilul monografiei noastre. Totuși cîteva observații se impun.

Analizînd leitmotivele tragediei lirice, am abordat tangențial problema structurii sonore a tematismului fundamental, făcînd cîteva afirmații între care și aceea că Enescu recurge la organizarea liberă a materialului neînchistat în canoane rigide, în clișee cunoscute. Libertatea despre care vorbeam se axează pe sistemul tonal lărgit prin interacțiunea scărilor modale, de o inepuizabilă varietate. Și în această direcție se îmbină tradiția armonică universală cu prospețimea filonului românesc folcloric.

Bogăția scărilor cromatice

O primă constatare se referă la bogăția scărilor cromatice, arcuite într-un diapazon larg, ce cuprinde șirul tuturor sunetelor. În funcție de situația dramatică, scările au o anumită fizionomie. De cele mai multe ori factorul cromatic este preponderent. Prin introducerea treptelor enarmonice, scara se lărgește, cuprinzînd mai mult de douăsprezece sunete.

Arareori însă scara se compune din toate treptele. De obicei, sistemul sunetelor apare incomplet, o anumită notă poate lipsi, cum s-a văzut în cazul leitmotivului destinului sau în tema fagoturilor, derivată din leitmotivul Laios, nr. [115] — (ex. 321).

Uneori gamele sînt lărgite enarmonic la peste douăsprezece sunete, dispuse în cadrul unei octave, ca bunăoară tema violoncelelor din tabloul Corintului, nr. [73] — (ex. 322).

În momentele de maximă forţă dramatică, scările se dilată prin infiltrarea sunetelor netemperate : sfertul şi trei sfertul de ton. În melopeea lui Oedip avem o scară de douăsprezece sunete ce acoperă intervalul de sextă mare, deci pe o porţiune restrînsă a gamei se întîlnesc sunete netemperate (ex. 323).

Şi mai complexă se profilează scara în aria Sfinxului, diferind de la frază la frază. Adiţionate toate variantele, se obţine o scară de douăzeci de sunete (ex. 324).

Iată şi sunetele care intră în componenţa celor trei cortegii corale de la începutul actului III. Fiecare episod coral are la bază o scară cromatică. O comparaţie a scărilor ne permite să constatăm că sunetele de bază sînt aceleaşi. Deosebirea o furnizează acele sunete specifice, întîlnindu-se într-o singură scară (*mi diez, la bemol, si bemol, mi bemol*).

La polul opus se află momente muzicale alcătuite din scări defective cu un număr redus de trepte. Corul „*Adonis*“ se arcuieşte pe trei trepte, *si bemol, do diez, re* (reţinem secunda mărită). De asemenea, leitmotivul Atenei este alcătuit din sunetele *sol diez, la, si.*

Răspunsul dat de Oedip Sfinxului se întinde pe şase sunete, orînduite în două tronsoane, aflate simetric la intervale de cvartă (ex. 325).

Se pot decupa din partitura *Oedip*-ului cele mai variate tipuri de scări posibile, începînd cu trifonii. Adeseori întîlnim septatonii, ca în cazul ex. 81 b, figuraţie provenită din leitmotivul Iocastei (ex. 326).

Uneori, septatoniile se încadrează în intervalul de cvintă micşorată atît de caracteristic *Oedip*-ului (ex. 327).

Una din scările frecvente este alcătuită din treisprezece sunete, respectiv unsprezece reale, ca în leitmotivul destinului. O întîlnim în multe scene, inclusiv în finalul actului II.

Ceea ce este remarcabil în structura scărilor se referă la centrul gravitaţional, reperabil într-un ton fundamental. Astfel, modul se îmbogăţeşte la Enescu pe calea cromatismelor şi alteraţiilor, pe calea menţinerii unor intervale şi relaţii specifice graiului popular. Frecvenţa acestora demonstrează vitalitatea şi originalitatea adusă de lidic, doric, mixolidic, de vechile ehuri bisericeşti, de ftoralele enarmonice nisabur şi hisar şi de cromaticul muştar. Tocmai infiltrarea acestora în gîndirea tonală major-minor a dus la dispersarea autonomiei acestora, la instaurarea unor modalităţi desprinse din practica populară şi ridicate la înălţimea generalizatoare a tratării lor libere, la combinarea anumitor scări pe baza tetracordurilor conjunctive şi disjunctive, la mutaţii ce au dus la obţinerea unor structuri noi cu potenţiale dramatice coloristice şi expresive nemaiîntîlnite.

Gama variată a scărilor oferă şi fenomene mai rare. Se întîlnesc structuri de o construcţie aparte, ca bunăoară gama de şapte sunete, dispusă în oglindă, gama ton-ton-semiton-semiton-ton-ton ca în ex. 278 (ex. 328).

Enescu apelează şi la tetracorduri cu tonuri întregi, sub forma unui bas melodic deasupra căruia se desfăşoară un fundal armonic nr. [274].

Scanned with OKEN Scanner

Centrul gravitaţional poate diferi în cazul suprapunerilor unor linii melodice contrapunctice, ca în nr. [226], unde o linie se circumscrie în jurul sunetului *mi*, iar celelalte în jurul lui *do* (ex. 329).

În cazul unei scări de unsprezece sunete, nr. [287], se realizează un compartimentaj polifonic pe două planuri : pe de o parte avem o scară de trei sunete (leitmotiv Laios), iar pe de alta, figuraţiile în jurul său, totalizînd opt sunete (*SOL, sol diez, la bemol, la becar, do, do diez, re, MI bemol, mi becar, fa, Fa diez*).

Procedee armonice

Folosirea modurilor cromatice de către Enescu a imprimat armoniei posibilitatea obţinerii acordurilor majore şi minore pe baza oricărui sunet al gamei, inclusiv cele situate la interval de triton de fundamentală. Asistăm aşadar la cromatizarea tonalităţii şi, implicit, la relativa independenţă a sonanţei. Succesiuni armonice pot fi interpretate în tonalităţi diferite datorită combinaţiilor dintre treptele modale ce aparţin altor centre tonale. La polul opus se află simbioza diferitelor game, aparţinînd aceluiaşi centru tonal, dar care, prin structura lui sonoră, nu coincid, ceea ce l-ar fi îndreptăţit pe Enescu să renunţe la succesiunea armonică după principiile tradiţionale. Totuşi, partitura *Oedip*-ului cuprinde cele mai diverse modalităţi de realizare armonică, împletindu-se organic şi sudîndu-se într-un tot unitar. Coexistenţa diferitelor principii este generată de filiera dramatică. Nicidecum nu trebuie înţeles că Enescu aderă la tipare statornicite, dar nici că le respinge. Apelarea la tradiţie se face prin prisma unor concepte definite, proprii, ceea ce le conferă în ultimă instanţă altă înfăţişare. Bunăoară, folosirea acordurilor de bază se face într-un chip cu totul nou. Adeseori, la Enescu, tonica este alta decît la Mozart şi chiar Wagner, în sensul că în componenţa sa intră tonuri secundare ce îi lărgesc cadrele fixate de mult prin includerea unor sunete complementare ale acordului de septimă, sextă adăugată, sunetelor dominantei dominantei. Un exemplu pe linia celor spuse îl avem la nr. [173].

Suprapunerile bitonale des întîlnite, paradoxal, au efectul să întărească forţa gravitaţională a tonicii (ex. 141). Acelaşi efect întăritor îl dobîndeşte şi mersul în octave şi cvinte paralele pe o pedală, VI-V-VI. Eficienţa funcţiei tonicii se consolidează şi prin acordurile de nonă (foarte des folosit), şi undecimă. Se întîlnesc şi două fundamentale într-o scriitură contrapunctică ce opune elemente tematice diferenţiate (războinicii şi femeile tebane) (ex. 330). Acelaşi procedeu se foloseşte în dansul păstorilor, nr. [43], măsura a doua. Sonorităţile tonice majore contribuie la crearea atmosferei pastorale luminoase. Adeseori principiul înlănţuirii acordice are o înfăţişare neacademică. O modulaţie din *do* major, cursivă, în *re* major se face pe o porţiune restrînsă, de cîteva măsuri, recurgîndu-se la o succesiune de acorduri majore, nr. [48], *do — la — fa diez — re diez — do diez — si bemol — sol — mi* minor — *re* major. Regula devine lege, instaurînd o viziune mirifică în melodia cantabilă — o variantă generalizată a sărbătoririi naşterii. Acordurile majore *do — fa — do — la — re* se rezolvă în *sol* minor (ex. 331). Foarte răspîndit este procedeul alternării minor-major ce dă naştere

Scanned with OKEN Scanner

unei ambiguităţi modale, permiţînd nuanţe ale aceleiaşi dispoziţii, ca la nr. [241], măsurile trei-cinci, intensificînd tonul patetic al peroraţiei neliniştite. Din cauza numeroaselor inflexiuni apărînd alte centre, tonalitatea de bază este latentă.

Bitonalismul este frecvent în partitura *Oedip*-ului. Îl avem sub forma unor suprapuneri în cadrul aceluiaşi acord şi ca superpoziţii învecinate. Corul de slavă din actul II abundă în suprapuneri, este drept, de tonalităţi înrudite : acord major, sprijinit pe fundamentala relaţiei minore, sau acord de dominantă, avînd în bas tonica. Pe de altă parte, absenţa terţei din acord permite în alte cazuri stratificări de cvinte, ca în ex. 136. Rugăciunea Marelui Preot, nr. [50], se desfăşoară pe o pedală armonică de *la* (fără terţă), peste care se suprapun arpegii în cel mai autentic *sol* major. Acordurile pot avea o fizionomie complexă. În cazul celui din ex. 195, în registrul superior este acordul *re* minor. Fundamentala este *re bemol*, care susţine acordul micşorat *fa diez — la bemol — do — mi bemol — sol*. Se suprapun mai multe tonalităţi. Asperitatea disonanţei capătă proporţii prin ciocnirea dramatică dintre *re — re bemol — la — la bemol* şi *fa — fa diez*. Şi în ex. 198 avem un acord complex, alcătuit din unsprezece sunete între care *si — si bemol, do — do diez, mi — mi bemol, sol — sol bemol*. În măsurile imediate se mai adaugă sunetele *fa bemol — fa becar* şi *la becar*, ceea ce sporeşte considerabil tensiunea. Culminaţia — geamătul corului — are ca suport armonic acordul *fa* minor căruia i se suprapune *la bemol* minor şi septacordul *si* minor. Superpoziţiile armonice iau naştere prin alăturarea unor acorduri diferite, aflate la intervale vecine, dar la distanţe îndepărtate în cercul cvintelor. Este cazul conflictului armonic de la nr. [393], cînd peste acordul *mi* major se suprapune acordul *fa diez* major, ceea ce oferă teren unei alunecări armonice într-un spaţiu restrîns. Conglomeratele armonice se justifică în momentele încordate. Moartea Sfinxului, nr. [168], permite alăturarea armonică a opt sunete, în mers cromatic. În multe cazuri, disonanţele sînt în lanţ, înăsprind tensiunea prin aceea că rezolvarea sunetelor străine de acord sau succesiunile armonice coincid cu apariţia de noi sunete neacordice sau noi combinaţii armonice.

Acordurile complexe pot lua naştere şi din superpoziţia a două acorduri majore, derivate uneori dintr-un mod lidic şi dispuse la interval de secundă mare, ca în finalul monologului lui Oedip din actul II, unde acordului de *re* major i se alătură cel de *mi* major. Rezultatul este o reunire de trei perechi de secunde mari (ex. 332).

Se întîlnesc succesiuni de acorduri placate, cu profil secvenţional, nr. [210] sau [350]. Asemenea exemple pledează pentru teza folosirii libere a disonanţei, renunţîndu-se la rezolvarea ei. Fenomenul sonor întemeiat pe seria de acorduri dispuse la interval de secunde oferă posibilitatea mişcării melodice pe o scară alcătuită din sunetele componente ale acordului, un modalism cromatic, ca în cazul ex. 126. Am intuit astfel faza în care mersul pe orizontală este acelaşi cu cel pe verticală. Melodia se transformă în armonie şi viceversa. Ce este de fapt leitarmonia *Oedip*-ului, dacă nu transformarea leitmotivului în armonie cu funcţii identice, oscilatorie ?

Leitarmonia se statorniceşte în operă prin *Freischütz*, prin acel leitacord de septime micşorate al lui Samuel. O găsim la Wagner, în *Lohengrin*, prin inversiunea plagală I, VI, I, legată de eroul titular. Renumitul acord de sep-

Scanned with OKEN Scanner

timă mică cu cvinta coborîtă, din *Tristan*, se dezvoltă în operele secolului al XX-lea, la Puccini (leitarmonia lui Scarpia), la Berg, în *Wozzek*, prin structuri seriale. Principiul leitarmoniei, cu evidente posibilităţi plastice şi dramatice, îl preia Enescu, aplicîndu-l nu numai la Oedip (respectiv celula „a" din leitmotiv). Armonic este tratat şi leitmotivul paricidului. Prin configuraţia lor, leitmotivele Tiresias, Eumenidele, jalea şi surghiunul sînt armonice. Circulaţia leitacordului Oedip acoperă o suprafaţă întinsă. În cele mai importante pagini el se instaurează dictatorial, înlocuind alte procedee armonice. Astfel, răspunsul lui Oedip, la întrebarea Sfinxului, se clădeşte pe un suport armonic, exclusiv derivat din emblema sa sonoră. La fel, după autopedepsire, acel formidabil tutti în *fff* aduce aceeaşi leitarmonie (ex. 199). Acordurile aceluiaşi leitmotiv se vor plia pe melopeea saxofonului, după culminaţie. O interesantă succesiune acordică se aude în orchestră atunci cînd Oedip se adresează tebanilor după autopedepsire. Compozitorul inversează, interverteşte şi schimbă direcţia leitmotivului Oedip în direcţie orizontală, aducîndu-l şi în sens vertical, mai evident în măsura a doua (ex. 333). Leitarmonia se aude, adeseori, disparat. Vom recurge la un singur exemplu, cînd acelaşi acord se aude concomitent în două tonalităţi, nr. [297] — (ex. 334).

Deşi nu se poate vorbi despre o leitarmonie Iocasta, totuşi respectiva temă se armonizează în multe rînduri prin intermediul a patru acorduri de septimă micşorată, deci printr-o succesiune de septime micşorate aflate în diferite răsturnări, care nu necesită imediată rezolvare. Dacă comparăm armonizarea acestui leitmotiv, nr. [5], din preludiu şi nr. [298], din actul III, vom obţine această scară identică prin enarmonie, notînd acordul în stare directă şi nu în răsturnări ca în partitură.

nr. 5

Si♭	la♭	la♮	mi♭
sol	fa	fa	do♭
mi	re	re♭	la♭
do♯	si	si♭	fa

nr. 298

la♯	la♭	la♮	re♯
sol	fa	fa	si
mi	re	re♭	sol♯
do♯	si	si♭	mi♯

De subliniat că septacordurile extreme se află la un interval de cvartă micşorată (terţă mare). Am rămîne cu o imagine deformată asupra *Oedip*-ului dacă am crede că peste tot, unde revine leitmotivul Iocastei, armonizarea „şablon" îşi face apariţia. Nimic mai eronat. O mărturie în acest sens o reprezintă armonizarea ex. 182, pe o pedală ; leitmotivul se aduce în secunde sau terţe paralele, ceea ce ar putea fi interpretat ca răsturnarea acordurilor menţionate mai sus. Un alt exemplu de tratare armonică variată, deşi pe un fundament stabil al unui leitacord, îl deţinem în leitmotivul lui Tiresias. A se compara exemplele nr. 164, 165 şi 166.

Leitmotivul surghiunului ne oferă o mostră de folosire a simetriei elementelor componente în cadrul principiului distanţial : relaţiile false sau cromatismul încrucişat obţinute prin înlănţuirea a două sau mai multe terţe mari sau sexte mici la interval de terţă mică. Procedeul ciclurilor de terţă, avînd afinităţi cu principiul apelării la o serie de acorduri majore, îl găsim

Scanned with OKEN Scanner

și în finalul actului II, corul „*Evohé*". Îl mai identificăm în actul III, nr. [296], și în dansul păstorilor din prolog. Înlănțuirile acordice pot fi dispuse după principiul relevării liniei melodice, prin succesiuni de acorduri majore sau minore (ex. 335).

Factorul melodic orînduiește înlănțuirea cutezătoare a acordurilor în tema slavei din scena încoronării (ex. 141). Cromatismul diatonic, preluat din muzica populară, generează, pe plan armonic, multiple procedee, îmbogățind coloritul și forța paletei expresive ; capătă înfățișarea unui mers armonic, melodic, descendent, organizat pe plan vertical după principiul eterofoniei (ex. 336).

Mersul cromatic pasager permite mutații armonice a căror tensiune se află în continuă creștere. Procedeul îl avem și la nr. [85]. Uneori, temei principale, eșafodate pe un acord de nonă, i se contrapune o linie melodică cromatică, realizîndu-se o armonie cromatică de factură liniară (ex. 94). În joncțiunile armonice cromatice au loc numeroase plieri la intervalul de semiton, dînd naștere la fluctuațiile treptelor, dar mai ales la ciocnirea secundelor mici. Mersul în secunde mici alăturate, în sens descendent, contrastează puternic cu melodia diatonică a partidei vocale din finalul actului III. Alăturările cromatice ale microintervalelor dau naștere alunecărilor armonice. Acest procedeu îl avem în arioso Păstorului, din tabloul uciderii lui Laios. Mersul cromatic furnizează modulațiile bruște, enarmonice. Din *do* major, prin *sol* major, se ajunge în *fa* minor, nr. [52], ultima măsură. La nr. [180], mersul cromatic înlesnește schimbarea tonalității *si bemol* major cu *si* minor pe o pedală de *mi*. Mersul cromatic labil poate pregăti instaurarea unei tonalități ca în tabloul încoronării, cînd intonarea cîntecului de slavă, în *re* major, se pregătește armonic, prin apropierea treptelor tonale, culminînd cu pasajul cromatic ascendent cu mers cromatic armonic paralel. Tot prin intermediul armonizării cromatice se realizează admirabila modulație din *re bemol* major în *fa* major, de la nr. [190].

Desigur că în armonizarea cromatică sunetele scării principale se înlocuiesc parțial, prin intercalarea sunetelor alterate tratate ca sensibile ale tonalității ce urmează. Ponderea mare a dominantelor și subordonatelor secundare diminuează senzația tonalității de bază, ducînd la un caracter disonant volatilizat. Cromatizarea armoniei aduce cu sine o neîncetată modulație, un nesfîrșit lanț de devieri și reveniri tonale, precum și posibilitatea folosirii acordului disonant în calitate de centru tonal, mai corect, de acord final.

Limbajul armonic enescian nu face abstracție de înnoirile produse la începutul secolului nostru, de posibilitățile suprapunerilor de cvartă și cvintă aduse de impresioniști. Cu atît mai mult cu cît intervalul de cvartă se pretează de minune specificului melosului popular românesc, fiind întîlnit în practica interpretativă. Adeseori, tonica este substituită prin intervenția unui asemenea acord de tipul celui de la nr. [322] — (ex. 337) sau a celui din finalul preludiului, nr. [7], măsura a cincia.

Se întîlnesc cicluri de cvinte suprapuse, pe o pedală, ca la nr. [62]. Disonanțele provin din folosirea maximă a septimelor mari, none mici, octave micșorate, mișcarea paralelă a secundelor, septimelor. Adeseori, succesiunile paralele de cvintă, desfășurate cromatic, întăresc dramatismul. Cvintele paralele pot primi o funcție coloristică ornamentală (ex. 338).

Scanned with OKEN Scanner

Mersul în octave, cvarte și cvinte paralele capătă contur melodic transpus pe o pedală dinamică, ca în postludiul primului cortegiu teban. Efectul teatral este indescriptibil (ex. 339).

Un plus dramatic se obține prin mutarea cromatică a aceluiași interval într-un ritm sincopat, pe o pedală de *do,* în scena blestemului din actul III (ex. 280).

De menținut că pe o suprafață mai largă se conturează, în corul blestemului, contrastul armonic între armonia cromatică, octavă-cvartă-cvintă-secundă paralele, și armonia de septimă, într-o altă formulă ritmică, la fel de capricioasă, nr. [218]. Succesiuni cromatice de cvinte paralele perfecte țin loc de fundal sonor armonic (ex. 92).

Tot un mers paralel se folosește în repetate acorduri, de preferință în stare directă. Pentru ilustrarea folosirii acordurilor paralele, exemplul edificator este tabloul Sfinxului, introducerea și monologul Străjerului, cu specificarea că intervalele la care se aduc acordurile variază necontenit, iar suprapunerile de cvartă se asociază cu cele de terță, sextă și chiar septimă micșorată. Într-un cuvînt, acordurile suprapuse sînt extrem de labile.

Scriitura armonică cunoaște în *Oedip* și armonizări de secunde și septime, care cîștigă mare importanță în structura cromatismului diatonic. Apelăm la un singur exemplu din tabloul întîi al actului II. Armonizarea secundelor ascendente diatonico-cromatice are ca pilon fundamental nota *mi,* pînă în cadență, rezolvîndu-se pe acordul *fa* minor. Tensiunea dramatică sporește pe măsură ce acordurile acaparează un registru mai mare, pe măsură ce configurația acordurilor devine mai complexă (ex. 340).

Mersul tonal poate fi modificat prin procedeul alunecării centrului gravitațional, îndeosebi pe treptele subdominantei, recurgîndu-se la cadențe hipofrigice. Armonia măsurilor pregătitoare (nr. [191]) readucerii leitmotivului Iocastei într-o tonalitate *fa diez* minor opune dualismul cromatic al lui *fa* și *fa diez,* a treptei a II-a, devenite sensibilă pentru fundamentala noii tonalități.

*
* *

În țesătura armonică se introduc pedale avînd menirea să cimenteze gîndirea tonală. Pedala poate fi un tremolo prelungit, ca în introducerea la tabloul paricidului. Procedeul folosirii pedalelor este frecvent în literatura de operă post-wagneriană. Richard Strauss îl aplică cu succes în *Salomeea* (monologul final al eroinei se desfășoară pe o pedală de *mi bemol ;* debutul *Electrei* se face pe o pedală de *re*). Formulele sub care acestea se manifestă la Enescu permit observația diversității sale. Ca un ison de cimpoi, o întîlnim în invocația Iocastei și Laios din actul I și în cîntecul bătrînilor atenieni, nr. [329]. Basul continuu, prin caracterul său static (indiferent de pulsația ritmicii) reliefează arabescul tematic la nr. [257], măsura a doua. Poate fi alcătuită și din alternarea în trezecișidoimi grupate în octolete a intervalului de secundă mică nr. [239]. Toate trei aspectele se refereau la pedale armonice, reduse la o linie melodică.

Enescu stabilește fundamente solide prin pedale, prin adevărate blocuri sonore rarefiate avînd nuanța *ppp,* nr. [224], subliniind linia vocală sau acorduri lungi peste care survin înfloriturі melodice (în același număr). Exem-

Scanned with OKEN Scanner

plul cel mai edificator, în acest sens, este introducerea la tabloul Sfinxului. Pedala, la început, este un acord de septimă, apoi configurația sa se complică, suprapunerile devin tot mai masive, predominînd totuși acorduri succesive de nonă în diverse răsturnări. Pedala devine un suport pentru desfășurarea cromatică a unui alt compartiment cu mers în octave și cvinte paralele, ambele planuri constituind fundalul armonic al enunțării leitmotivului destinului nr. [312]. Basul continuu poate avea un ritm pasiv, static sau un ritm activ, dinamic, instaurînd pulsația unei fraze, ca în ultimele măsuri, nr. [98], sau în a doua strofă a melopeei lui Oedip. Adeseori este folosit efectul de dublă pedală, procedeu, de asemenea, comun practicii lăutărești.

O altă trăsătură a uzanței pedalei se referă la situarea sa în cele mai diverse registre. Debutul preludiului ne prezintă o pedală pe *sol,* în registrul superior. Aria Sfinxului începe printr-un ison.

Sub forma unei figurații armonice, întîlnim un bas continuu în scena morții Sfinxului și în primele măsuri ale prologului. Tot un rol ornamental, dar și de fundal armonic, joacă acompaniamentul corului „*Adonis*". În acest exemplu, pe lîngă ison, se conturează figurații armonice provenite din notele de bază ale acordului, îmbogățite cu sunete pasagere. Se mai profilează la harpă o contramelodie, sub forma unei voci separate ce îndeplinește o funcție armonică. Pedalei i se atribuie nu numai misiunea afirmării tonicii sau dominantei, ci și un rol dinamic, de a accentua iureșul unei mișcări ce marchează culminația. Asemenea exemple întîlnim în dansurile actului I, cînd acordurile bitonale *re* major și *mi* minor capătă o mișcare diminuată, în valori mai largi, peste care se rostogolesc în vervă melismele ornamentale ale flautelor. De asemenea, în scena orbirii, punctul de orgă vine să consolideze un acord ce marchează vîrful maxim al tensiunii dramatice. Ostinato, această figură de stil a muzicii contemporane, este folosit cu simț dramatic ce cunoaște în partitura enesciană cel puțin șapte aspecte. Ritm ostinat întîlnit la nr. [101]—[102]. Ostinato, sub formă tematică, derivată din leitmotivul lui Oedip, avem la nr. [105] și nr. [281]. Formulă de acompaniament ostinato este cea din arioso Păstorului ex. 97 b, sau din monologul lui Oedip, ex. 90 și 97 a. Pentru factura ostinato ne servim de introducerea la tabloul Sfinxului și de acompaniamentul liniei vocale a lui Oedip, nr. [231]. Discursul muzical, repetîndu-se pe o porțiune restrînsă, poate lua înfățișarea unui ostinato general, ca în preambulul la actul III. Un caracter ostinat poate căpăta pulsația dinamică și variată de o figură ritmică punctată, nr. [242]. În sfîrșit, figurațiile armonice pot prelua însușirile ostinato-ului, ca în nr. [271]—[274].

De o mare diversitate se dovedesc cadențele care încheie o perioadă sau o structură ; de asemenea, formulele cadențiale întîlnite pe parcursul desfășurării, subliniind o idee printr-un caracter ferm sau mai puțin ferm. Dintre multiplele aspecte ce le prezintă cadențele armonice reținem cadența autentică, deși o întîlnim mai rar, nr. [323] măsura a patra și cadența plagală din finalul actului II (ex. 306).

Fraza muzicală poate fi întreruptă printr-o cadență pe treapta IV, cum se întîmplă în corul Corintului, din culise, nr. [78]. Cadențele se statornicesc pe acorduri mai puțin obișnuite, ca cel de nonă, nr. [317], măsura a patra, sau pe un acord bitonal, ca în ex. 197, sau cel care marchează pieirea Sfinxului, prin suprapunerea acordurilor de *mi bemol* minor și *fa diez* minor (ex. 341).

Scanned with OKEN Scanner

Uneori, cadența se compune pe scheletul unui leitmotiv, ca acel al paricidului. Același leitmotiv facilitează, în finalul tabloului uciderii lui Laios, suprapunerea tonalităților *fa diez* minor și *do* major (ex. 108), după principiul cvartei lidice. Cadența ia înfățișarea ritmică, acompaniind o figură melodică. În acest caz se menține aceeași notă, sub forma unei pedale, variată ritmic. Încheierea se realizează prin repetarea identică a figurii ritmice din măsura precedentă, nr. [211]. În cadență, se poate produce modulația. Sfîrșitul preludiului este grăitor în acest sens, modulînd din *sol* minor în *do diez* minor.

O inovație proprie enesciană este, după părerea noastră, cadența ornamentală, desfășurată de vocile înalte pe un acord statuar, într-o direcție ascendentă, apoi rămînînd parcă în suspensie nr. [212] sau [185].

Figurația melodică are un cuvînt greu de spus în cadențe și în formarea combinațiilor disonante. Sunetele neacordice se atacă pe timp tare, pe armonii de tonică și durează o măsură întreagă sau chiar mai mult. Rezolvarea lor întîrzie și se produce prin schimbarea acordului. Adeseori se aud alte tipuri de cadențe, cum ar fi cele derivate din modurile populare, bunăoară doricul, folosit numai în tabloul Corintului, hipofrigicul, în epilog, frigicul, în tabloul Tebei. Mai menționăm cadențele alcătuite melodic pe principalele trepte armonice. Șirul exemplelor ar putea fi dus mai departe. Ne oprim, conchizînd că Enescu este un maestru al finalurilor, stăpînind cu măiestrie resursele expresive ale cadențelor, de care depinde, în bună măsură, finalizarea expresiei dramatice și, implicit, a formei muzicale. Ca multe altele, problema cadențelor, îndeosebi melodice, din creația enesciană, ar putea constitui obiectul unor voluminoase investigații și generalizări.

Analiza armonică a partiturii *Oedip*-ului nu este de loc ușoară, întrucît sînt frecvente momentele de indecizie tonală, cînd acordurile se suprapun, iar o anumită notă, de obicei sensibila, pune sub semnul întrebării apartenența certă a unui acord. „Starea de plutire", cum o numește Tudor Ciortea [1] provine și din armonizările treptelor modale cromatice, care, prin alterațiile lor, dau naștere la inflexiuni melodice gravitînd spre permanente centre modale. Ceea ce se profilează cu claritate este planul tonal pe suprafețe largi, acționînd cu putere în scopul sudării unghiurilor arhitecturale și stabilirii unității tonale în diversitate. Enescu folosește un limbaj armonic foarte variat, colorat, polivalent, îndrăzneț. Cu toate acestea, conceptul armonic nici un moment nu se substituie factorilor dramatici. Astfel că armonia nu epatează, nu se dezvăluie pe sine, ci susține esența dramatică, substanța expresivă, avîndu-și în acest sens funcția sa bine drămuită și eficient ghidată.

*
* *

Reliefarea unor particularități armonice este utilă numai în măsura în care se stabilește corelația dintre acestea și gîndirea contrapunctică, a cărei importanță nu este cu nimic mai prejos în *Oedip*, dimpotrivă, se poate afirma că armonia este fructul combinațiilor polifonice. Într-o factură în care liniile

[1] Tudor Ciortea, „Sonata a III-a pentru vioară și pian de G. Enescu", revista „Muzica", nr. 5, mai 1955, p. 38.

independente se împletesc, unde fiecare voce are o semnificație determinată tematic, se înțelege că factorul armonic devine subordonat, deși acționează activ.

Elemente contrapunctice și eterofonice

Conducerea vocilor se face după principiile nescrise ale tehnicii variaționale populare, luînd aspectul unei nesfîrșite improvizații. În această direcție, Enescu fructifică și izvorul artei contrapunctice a lui Bach, a cărui fantezie și diversitate l-a obsedat și fermecat pe muzicianul român, fără a-l abate însă de la principiile sale înnoitoare.

Contrapunctul oedipian se formează din îmbinarea diferitelor linii tematice. Adeseori magistrala dominantă se împletește cu noi oblici intonaționale, iar funcțiile se schimbă reciproc, vocea principală devine secundară, iar secundara principală. Polifonia din *Oedip* prezintă forme diverse nemaiîntîlnite în tratate, liniile contrapunctice se îmbină liber, se completează reciproc într-o scriitură concepută pe planuri divizate și contrastante. Deși țesătura polifonică se află într-o permanentă stare evolutivă, pregătită în orice moment să se schimbe prin intercalările unor elemente tematice, dependente de factorul dramatic, totuși s-a evitat fracționarea segmentelor, lipsa de continuitate și de conciziune. Corelația dintre diferitele linii se modifică neîncetat, numărul lor crește sau descrește, dezvoltarea fiecărei voci se menține și se continuă pe tot cuprinsul unei porțiuni sau chiar a unei forme arhitecturale complexe. Tocmai libera introducere sau renunțare la o linie melodică pe o anumită porțiune determină interdependența complexă stabilită între ele în procesul travaliului simfonic. Pe fundalul dezvoltării contrapunctice apar idei noi care augmentează cadrele segmentelor, făcînd mai puțin necesară plasarea cadențelor autentice și delimitarea formulei în parcele mici.

Pentru stilul enescian este caracteristic și contrapunctul imitativ. De aici decurge constatarea că diferitele linii se bazează pe dezvoltarea liberă a unuia și aceluiași material intonațional, ceea ce dă aspectul mai multor variante a aceleiași structuri intonaționale. Pentru complexa eterofonie enesciană este specifică relația variațională între voci și orchestră sau, mai precis, libera variațiune a desenului melodic al părții vocale către liniile instrumentale. Desigur, linii variate pot exista și în cadrul facturii orchestrale. Imitațiile ce rezultă din dialogul grupelor sau solo-urilor instrumentale se axează pe dezvoltarea tematică, dînd naștere unei ipostaze melodice. Revelatoare sînt paginile interludiului dintre tabloul Corintului și cel al paricidului, sau imitațiile de la începutul scenei corale ce încheie actul II.

Imitațiile pot lua forma unor preluări tematice, din partea vocală, de către compartimentul orchestral, cum se constată în prolog, cînd fermecătoarea riturnelă cadențială din fraza Marelui Preot este preluată de oboi nr. [10] și apoi transformată în motivul inițial al serbării.

Pentru scriitura lineară este grăitoare introducerea simfonică la tabloul paricidului nr. [115]. Pe o pedală (nota *la*) se desfășoară leitmotivul lui Laios, în forma sa clasică. Să o considerăm introducere. Celula se repetă exact, după

Scanned with OKEN Scanner

care se reia segmentul *do diez — si bemol,* într-o formulă sincopată. Reintonarea aceleiaşi secunde mărite marchează continuare, dezvoltare melodică secvenţională, improvizatorică a ideii, într-o expresie dramatică, grotescă, hidoasă. S-ar putea delimita două mari secţiuni în dezvoltare (reluarea reprezentînd-o nota *do becar* grav) şi apoi o concluzie, acelaşi leitmotiv modulant circumscriind o octavă micşorată. Desfăşurarea melodiei apare extrem de capricioasă, atît intervalic, cît şi ritmic, învederînd instabilitate, nelinişte. Expunerea coincide cu o dezvoltare, deoarece ceea ce urmează nu va cunoaşte o asemenea transformare (ex. 342).

Secţiunea dezvoltată se va relua constituind un acompaniament al ultimelor cuvinte din recitativul Păstorului, conducînd la arioso-ul „*Hecate*“ ... Celălalt element tematic, prezentat tot pe o pedală, de data aceasta armonică, este leitmotivul Păstorului. Aici se împletesc cele două leitmotive semnalate care-l caracterizează, atît pe el, cît şi breasla lui. Şi în acest caz se purcede la expunere. În finalul frazei a doua se produce ciocnirea, suprapunerea liniilor contrapunctice. Pe cînd axa care îl reprezintă pe păstor are o semnificaţie mai exuberantă, deşi roasă de o apăsătoare melancolie, dacă nu tristeţe, singurătate, axa paricidului este restrînsă la leitmotiv şi o scurtă amplificare. Melodia bogat ornamentată, cromatică, cu inflexiuni labile ce oscilează, cînd în favoarea minorului, cînd în cea a majorului, are alura unei improvizaţii reflexive, cadenţînd în final pe *mi diez*. Încheierea introducerii simfonice se rezervă aceluiaşi motiv al paricidului repetat la început, ultima notă, *si bemol,* fiind augmentată ritmic (ex. 343).

Dualitatea celor două compartimente principale este evidentă, atît prin structurile interioare intonaţionale, cît şi prin asperităţile sonore pe care le furnizează, prin combinarea şi recombinarea lor. Construcţia preludiului este riguroasă.

Teme :	paricid	paricid	paricid	paricid
	Păstor			Păstor
Tonalitate nr.	*re* minor	*mi* minor		*re* minor
	[115] [116]		[117]	[118]
	A	B		Av

După arioso-ul Păstorului, revine muzica introducerii. Centrul de gravitate este sfera Păstorului, o superbă monodie de o extraordinară fantezie, revenind cu mici modificări neesenţiale. Leitmotivul paricidului va reveni în două rînduri, la mijloc şi în final, în forma sa caracteristică. Semnificaţia dramaturgică a acestui procedeu este că focarul de lumină se îndreaptă în primul rînd asupra Păstorului, paricidul deocamdată pluteşte undeva ca o prevestire. Contrapunctul enescian din aceste pagini opune contrastante sfere tematice diferite, în scopul enunţării planurilor dramatice. Elementul principal, al paricidului, nu ocupă spaţiul cel mai mare, ci cel al Păstorului, martorul ocular al celor ce se vor întîmpla. Dar dominaţia spirituală, prin grotescul şi tragismul convulsiunilor, este însă de partea celeilalte sfere, care încadrează construcţia structurii polifonice, de o factură improvizatorică.

Scanned with OKEN Scanner

Factura liniară desfăşurată pe un număr relativ restrîns de voci, de obicei două-trei, ajungînd în momentele de tutti la o mare diversificare, creează o permanentă stare dinamică, ceea ce furnizează alungarea monotoniei de scriitură. Partida vocală cîştigă enorm în relief şi supleţe, întrucît două voci soliste, de exemplu, nu-i acoperă sonoritatea. Aici se află şi cheia miracolului pentru care vocea umană se aude întotdeauna trecînd dincolo de lumina rampei. Scriitura liniară care opune vocii de obicei linia instrumentului solist şi pedala armonică ajunge la o stratificare de planuri, linii şi timbruri ce favorizează poliritmia, adică tratarea variată ritmică a fiecărei voci, dînd naştere la o mare diversitate de formule ce reprezintă suma generală a tuturor suprapunerilor. Un singur exemplu, nr. [386] din finalul operei, luat la întîmplare, va fi, credem, edificator (ex. 344).

Sintetizînd formulele ritmice, am obţinut suprapunerea a douăsprezece linii diferite. În plus, în măsura a doua avem şi un exemplu de polimetrie. Partitura *Oedip*-ului nu ne oferă prea multe exemple de polimetrie. Totuşi, se întîlnesc. În actul I, în paginile simfonice ale dansului femeilor tebane, la un moment dat, pe metrul $\frac{3}{4}$, harpa se profilează în $\frac{9}{8}$. În finalul epilogului, corul bătrînilor şi discursul orchestral se bifurcă în metri diferiţi, nr. [386].

cor $\frac{3}{2}$ 2 $\frac{3}{2}$ 2 $\frac{3}{2}$

orchestră $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$

Fantezia metrică a partiturii *Oedip* este inepuizabilă. Spre deosebire de perioadele anterioare ale istoriei operei, cînd metrica nu deţinea un rol deosebit în desfăşurarea simfonică, în secolul nostru, metricii i se atribuie funcţii dinamice, funcţii dramaturgice. Muzica tragediei lirice are o mişcare vie, o veşnică deplasare, o permanentă stare de imponderabilitate metrică ce cauzează o infinită variabilitate a accentelor şi, desigur, plierea absolută a muzicii faţă de metrica versurilor şi de însăşi acţiunea dramatică. Metrul constituie un factor stimulizator al expresiei, fără de care Enescu n-ar fi putut asigura curentul sonor intensiv. Cu ajutorul său se obţine elasticitatea mişcării, fluxurile şi refluxurile, precipitările şi domolirile, schimbările obsedante ale pulsaţiei interioare. Metrica înlesneşte în cel mai înalt grad schimbarea situaţiilor, transformările petrecute în conştiinţa, în trăirile personajelor.

Metrii binari întîlniţi în *Oedip* sînt :

$\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, 8, $\frac{2}{4}$, 4, 2; ternari : $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{18}{8}$, iar micşti : $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{11}{8}$, $\frac{15}{8}$, $\frac{5}{4}$.

S-ar părea că diversitatea lor nu este prea mare. Dar, în interdependenţa lor, formează o bogăţie impresionantă. În ansamblul partiturii, predilecţia lui Enescu este pentru ritmurile ternare, care sînt mai frecvente, ca şi pentru cele largi. Acest fapt înrîureşte întrucîtva asupra forţei motrice a lucrării care nu excelează prin formule impulsive, rapide. Reflexivitatea muzicii, acea visare nostalgică se repercutează asupra compoziţiei prin firul domol al desfăşurării, ceea ce nu exclude paginile avîntate şi antrenante din punct de vedere ritmic.

Scanned with OKEN Scanner

O altă dominantă a ritmicii este frecvența copleșitoare a îmbinărilor asimetrice pe o anumită porțiune, dînd naștere la o succesiune trepidantă de accente, la un discurs muzical presărat cu permanente surprize. Credem că din exemplele de pînă aici s-au desprins varietatea metricii și rolul său în cristalizarea și consolidarea formelor. Ne amintim introducerea orchestrală la tabloul Sfinxului. Un aspect nou, inedit, îl avem în rolul unor metri ce revin cu insistență, legați fiind de imagini constante, îndeplinind funcții, am spune, leitmetrice. Teza se confirmă în muzica ultimului act : leitmotivul Atenei este legat de metrul $\frac{9}{8}$ în numerele [321], [325], [331], [338], [376]. Același leitmotiv (deci și metrul) se schimbă în două rînduri, la nr. [335] și [362], în $\frac{12}{8}$. Cîntecul bătrînilor atenieni apare invariabil în metrul $\frac{3}{2}$, la nr. [324], [329], [358], [373], [386]. Polimetria din reluarea augmentată a corurilor înțelepților se constituie tocmai din cele două entități $\frac{3}{2}$ și $\frac{9}{8}$, deși pregnanța tematică este favorabilă numai acestei teme.

Tempo și nuanțe

O privire cît de superficială asupra partiturii *Oedip*-ului poate desprinde multitudinea indicațiilor de tempo și nuanță care însoțesc muzica, aproape măsură de măsură. Cele mai mici fluctuații, schimbări de tempo și nuanțe sînt indicate cu rigurozitate. Mai mult, chiar și cele mai neînsemnate abateri de la tempo, deci și semnele de agogică, sînt consemnate de compozitor. În partitura *Oedip*-ului impresionează necontenita variere a tempoului prin schimbarea deasă a indicațiilor, prin ralentări conclusive, prin accentuarea respirațiilor ce uneori dislocă momentele acțiunii. Să fie aceasta o meticulozitate exagerată ? Dacă autorul călăuzește cu strictețe prin indicatoarele sale pașii interpreților, atunci unde mai este libertatea fanteziei ? Aportul dirijorului ? Întrebările par legitime, la fel de legitime ca și dorințele creatorului care concepe într-un anumit fel realizarea operei sale. În fond, nu poate fi vorba de ferecarea fanteziei, ci de călăuzirea ei, deoarece compozitorul singur știe cel mai bine ce efect dramatic a vrut să obțină la un moment dat. Apoi, în secolul nostru, practica creatoare admite și chiar pretinde marcarea cu strictețe a pasajelor, a intențiilor sale creatoare, în folosul deplinei înțelegeri. Tocmai respectarea acestora permite relevarea discutatelor modificări interioare imperceptibile, adeseori și imprimarea unor reliefuri, îndeosebi de frazare, diminuări sau accelerări în mișcare, transformări de nuanțe, conforme cu spiritul dramatic, care, nefixate pe portativ, ar sărăci expresia muzicală. Impresionează bogăția lexicală a indicațiilor, provenită din necesitatea redării cît mai precise a mișcării ! *Andantino moderato ; Andantino senza lentezza ; Allegro con impeto ; Moderato, un poco largamente ; Andantino malinconico, ma senza lentezza ; Pochissimo meno lento ; Andante molto sostenuto, strascinando.*

Și la capitolul acesta Enescu este inovator. Nu se limitează la identificarea tempo-ului ; indicațiile sale se referă adeseori și la natura expresiei muzicale. Din categoria aceasta spicuim : *Molto largamente ed energico ; Andante mesto ; Allegretto amabile ; Allegretto giocoso ; Allegretto piace-*

Scanned with OKEN Scanner

volle ; L'istesso tempo, energico, Allegro agitato ; Allegro vivace ; Moderato serio ; Poco meno moso, giocoso ; Energico ; Scialto ; Vivace con fuoco ; Largo patetico ; Allegretto cantabile con impeto ; Allegretto con intensità calmato şi, în sfîrşit, în scena Sfinxului, înaintea întrebării cardinale, *A tempo primo, esitando.* Am abordat astfel aspectul modificărilor de tempo şi expresie în cazul reeditării unei mişcări. Ararеori Enescu readuce acelaşi tempo fără nici o modificare. De regulă, la fel ca în repriza dinamică, chiar dacă se reia un fragment tematic, aceasta se face pe un plan mai ridicat, într-un cuvînt, modificat. Chiar şi simplele referiri de tempo ilustrează teza enunţată : *A tempo molto tranquillo, a tempo furioso, a tempo con moto moderato ; Feroce ma in tempo ; Poco a poco di nouvo.* Cu un alt caracter de litere se incifrează în partitură aprecieri la adresa caracterului muzicii : *dolce, dolce cantabile, lamentoso, furioso, dolce grazioso, avec tendresse, dolcissimo, lusingando, cantabile lamentoso senza espressione, senza rigore, dolente, doloroso, esitando.*

O altă categorie de termeni se referă la natura mişcării *L'istesso tempo* (ritm binar sau ritm ternar), *poco calando ; Ben ritmato.* Unele indicaţii se referă direct la sincronizarea muzicii şi textului sau la tempo cu ecouri din tipurile fundamentale ale muzicii populare. *Recitativo in tempo, recitativo, un poco rubato, rallentando molto, Animando al Tempo giusto.* Compozitorul stabileşte cu ajutorul metronomului tempourile notîndu-i nu numai alături de mişcări, ci şi pe parcurs, deasupra unor măsuri, reglînd astfel mişcările. Din citirea lor se desprinde că lui Enescu nu i-a fost de loc indiferent gradul de viteză al fluxului sonor, ceea ce rezultă din oscilaţiile dese şi mai ales din semnele diverse neconforme cu cifrele rotunde.

La fel de înzestrată apare şi terminologia nuanţelor punînd în circulaţie semne mai puţin utilizate, consemnate de autor pe una din primele pagini ale partiturii. Să reproducem : *mp=mezzo piano, bp=ben piano, pf=poco forte, bf=ben forte, psf=poco sforzando, bsf=ben sforzando, prfz=poco rinforzando* şi *brfz=ben rinforzando.* Mai trebuie spus că fluctuaţiile nuanţelor sînt obişnuite, întîlnindu-se la distanţe mici polii extremi ? Nu considerăm că am epuizat aspectele stilistice ale complexei partituri, nici că le-am abordat pe toate în puţinele pagini ale prezentului capitol, întrucît ar fi însemnat să ne extindem prea mult. De fapt, paginile acestea reprezintă mai degrabă o completare la celelalte probleme abordate anterior, unde, în mod inevitabil, am vorbit tot despre particularităţi stilistice. Indiferent de gradul scrupulozităţii şi profunzimii cu care am tratat cele cîteva trăsături ale limbajului enescian, ne permitem să afirmăm că am intenţionat mai degrabă să atragem atenţia asupra inepuizabilelor învăţăminte dramaturgice şi componistice ce se pot desprinde din studierea muzicii lui. Dacă am reuşit să realizăm acest obiectiv, dacă studiul nostru incită la reflexii asupra muzicii oedipiene şi, în general, la reflexii asupra muzicii enesciene, asupra muzicii româneşti, atunci scopul nostru a fost împlinit.

Pe măsură ce muzicologii noştri îşi vor înteţi cercetările asupra moştenirii enesciene, vor descoperi structuri noi în opera sa, inclusiv în *Oedip,* nesesizate în aceste pagini, îmbogăţindu-le cu sensuri inedite. Dar niciodată unele structuri, relevate în virtutea unui nou şi original punct de vedere, nu se vor putea depărta de liniamentele esenţiale, caracteristice creaţiei enesciene, în prelungirea cărora pornesc, fatal, toate interpretările posibile.

Scanned with OKEN Scanner

ARHITECTONICĂ ŞI DRAMATURGIE

„Nu există gînduri frumoase fără forme frumoase"

AL. MACEDONSKI

Fiecare act reprezintă o mişcare de simfonie

Valorile autentice ale genului liric sînt expresia echilibrului dintre fantezia muzicală şi logica dramei. În această privinţă nu se admit compromisuri. Cînd balanţa începe să oscileze, să atîrne mai greu într-o anumită parte, perfecţiunea operei este ratată. Marii creatori au înţeles acest simplu adevăr, acordînd o atenţie cuvenită închegării structurilor ordonării expresiei în formele cele mai potrivite. Cu atît mai acut apare acest imperativ în genul muzical teatral, unde diversitatea situaţiilor, multitudinea liniilor dramatice şi complexitatea caracterelor presupune o întruchipare concentrată cu spectre diverse, care, dacă nu este sudată într-un bloc unitar, riscă să dea naştere unui discurs eterogen incoerent şi alambicat.

Enescu, în acelaşi timp arhitectul şi spectatorul operei sale, a fost intens preocupat de realizarea formelor mari de operă, în care să se contopească ca într-un ocean diferitele picături şi fluvii. A căutat în permanenţă să dea relief discursului muzical, să asigure progresia dinamică interioară, să fixeze altitudinile şi culminaţiile ; de asemenea, s-a preocupat să consolideze în arcuri de fier varietatea tematicii şi bogăţia microstructurilor. În permanenţă Enescu s-a gîndit la dramaturgia întregului, la acea linie de perspectivă necesară pentru fixarea momentelor culminante, la corelaţia dintre planuri şi cursivitate. Fără o logică riguroasă a cristalizării formelor mari nu se putea crea curba dinamică a acţiunii, în cadrul căreia se masează principalele etape ale dramaturgiei, ale acţiunii.

Conform principiului neteoretizării credinţei, Enescu nu a dezvăluit mecanismul arhitectural al *Oedip*-ului, cum a făcut-o contemporanul său Alban Berg. Totuşi, unele lămuriri generale, foarte utile cercetărilor, i-au fost zmulse de zeloşi interlocutori, trimişi ai marilor cotidiene. Încă în perioada schiţării *Oedip*-ului, Enescu vorbeşte despre necesitatea proporţiei în creaţia muzicală, a „echilibrului stabil". „Afară de calitate — mărturiseşte el — tre-

buie ţinut seamă ca proporţia să fie cît mai aristocratică, mijloacele cît mai multiple — aşa că ansamblul să fie bogat şi armonios. Mai toţi adevăraţii «mari» au avut în vedere acest «echilibru stabil», încît alcătuirea arhitectonică clădită să dea impresia de ceea ce au vrut să conceapă . . . " [1]

Aşadar, Enescu vede în forma artistică întruchiparea desăvîrşită a intenţiilor creatoare, mijlocul prin care se transmit şi se realizează concepţiile autorului. Emanoil Ciomac spune că Enescu i-a vorbit despre necesitatea adoptării unei gîndiri logice în modelarea ideilor. Din relatările sale reiese că expresia muzicală, simfonismul sînt mai presus de orice logică : „Simfonismul este înainte de toate logică, adică o construcţie arhitecturală fără de care nu există compoziţie . . . " [2]

Deducem din mărturii că autorul unor asemenea reflexii s-a ghidat după ele în procesul creaţiei, aplicîndu-le în *Oedip*. Într-adevăr, o indicaţie mai concretă, deşi laconică, din „Le guide du concert" vine să confirme ipoteza : „Oedip are patru acte, dintre care fiecare este ca o mişcare de simfonie." [3]

Înarmaţi cu aceste idei-program, nu ne rămîne decît să analizăm modalitatea în care se manifestă în *Oedip*, preocupîndu-ne în egală măsură, atît de construcţiile muzicale, cît şi de funcţia fiecărui element component în ansamblul dramaturgiei. La capătul incursiunii vom încerca să răspundem întrebării dacă fiecare mişcare de simfonie are un corespondent arhitectonic cu modelul, cu alte cuvinte, dacă se preia numai principiul mişcărilor contrastante din simfonie sau şi structurile caracteristice acestui gen.

Diversitatea planurilor dramaturgice

O particularitate a dramaturgiei enesciene, ce atestă soliditatea construcţiei, este că etapele mari ale acţiunii — expoziţia, dezvoltarea, culminaţia şi deznodămîntul întregii opere — se aplică şi în fiecare act (chiar tablou) în parte. De aici diversitatea planurilor intrigii şi contraintrigii. Prologul marchează o fază a expoziţiei, prezentînd într-un cadru lărgit mobilul tragediei : prevestirea lui Tiresias. Am vorbit de o fază a expoziţiei, deoarece, din prolog, nu cunoaştem personajul principal sau îl cunoaştem numai din cele ce se relatează. El apare abia în actul II, antrenat direct în desfăşurarea conflictului.

Într-un anumit fel, lucrurile nu trebuie complicate. Adică, prologul reprezintă, în fapt, expoziţia. În acest caz, actul următor înregistrează dezvoltarea conflictului, iar Oedip se profilează tocmai prin atitudinea faţă de prevestire. Expunerea sa, ca personaj, fie şi titular, se face, am spune, din mers,

---

[1] Cleante, „Psihologia creaţiunii artistice. Cum o defineşte maestrul G. Enescu", „Rampa nou ilustrată", Bucureşti 1916, nr. 279, 19 iunie.

[2] Emanoil Ciomac, *Op. cit.*

[3] Jose Bruyr, „Un entretien avec . . . Georges Enesco", „Le guide du concert", Paris 1936, nr. 24, din 13 martie, reprodus după monografia *George Enescu*.

ceea ce îi confirmă un ritm susţinut, un caracter activ, un plus de tensiune dramatică. Se evită astfel caracterul static, narativ al primei sale evoluţii în faţa publicului.

Actul I se poate divide în două mari etape, organic legate între ele, ceea ce exclude graniţele despărţitoare. Pe de o parte, este ritualul sărbătoririi naşterii, iar pe de altă parte, ceremonia propriu-zisă a numelui (botezul), soldată cu întorsătura tragică, neaşteptată, care reprezintă nimbul dramatic, esenţa actului. Deci, o etapă narativă, cu atribute vădite de divertisment, iar alta dramatică. La rîndul său, fiecare etapă se clădeşte pe o suită de segmente alcătuite din microstructuri bine definite din punctul de vedere al formei muzicale. Segmentul introductiv este dominat de tema sărbătorească a oboiului, jucăuşă, lirică, expresivă, ce revine aidoma unui refren. Configuraţia sa : parte orchesrală, corul femeilor tebane, fraza Marelui Preot, interludiu orchesral (aceeaşi temă dezvoltată), corul războinicilor, Marele Preot, interludiu orchestral, corul păstorilor, Marele Preot, interludiu orchestral, (nouă transformare a vechilor intonaţii), Marele Preot şi corul mulţimii. De remarcat că partida vocală a Marelui Preot are tangenţe intonaţionale cu materialul sărbătoresc. Forma complexă a acestei scene, de situaţie expozitivă, are tangenţe cu structura cuplet-refren, cu deosebirea că întotdeauna cupletul este altul, ca muzică şi ca grupuri din mulţime, dar de fiecare dată secundat de Marele Preot. Ultima oară, ordinea se inversează, refrenul orchestral este acelaşi ca substanţă muzicală, dar de fiecare dată variat, marcînd o transformare tot mai sensibilă, dobîndind, în nr. [19], o nouă înfăţişare : se pregăteşte şi se afirmă leitmotivul Oedip.

	Refren	Cuplet						
Structura	a	b	a	c	a	d	a	e
Cine participă	Orchestră	Femeile tebane, Marele Preot	Orchestră	Războinicii tebani, Marele Preot	Orchestră	Păstorii, Marele Preot	Orchestră	Marele Preot, Cor
Tonalitate	do diez minor		do diez minor		si bemol do diez minor	do diez minor do major	do major	do diez minor
Nr.	8		10		16			20

Secţiunea următoare reprezintă continuarea, mai precis dezvoltarea scenică a expoziţiei. Aceleaşi ritualuri festive, desigur mai legate de vlăstarul slăvit. Planul tonal este mai variat, iar intervenţiile simfonice lipsite de unitate tematică. În plus, frazele corului sînt eliptice şi continuate de o voce solo din grupul respectiv, cu excepţia războinicilor, reprezentaţi prin Creon. În final însă se produce un arc unificator cu prima scenă. Tema sărbătorească va răzbate maiestuos în orchestră, servind drept fundal sonor corului mulţimii,

Scanned with OKEN Scanner

tratat contrapunctic şi culminînd în sonorităţi strălucitoare. Deci, fiecare segment se încheie cu un tutii coral ce marchează dispoziţii scenice şi expresive.

Cine participă	Cor şi solo păstorii (a b a)	Cor şi solo femeile tebane	Cor şi solo războinicii şi Creon	Cor (tutti) (fugato)
Rolul orchestrei	Introducere şi Codă		Introducere (leitmotiv)	În orchestră: tema sărbătoririi din introducerea prologului
Tonalitate	si minor	re diez minor	la minor (modulant)	sol major
Nr.	23	25	27	29

Dansurile în acest context apar ca un corolar exterior al expoziţiei, deoarece în faza secventă, dezvoltarea ei continuă pe plan religios, se aduc rugăciuni zeilor pentru noul născut. În faza aceasta intervin în acţiune fecioarele tebane. Rugăciunea este precedată de o cîntare psalmodică antifonică, între fecioare, apoi între Marele Preot şi mulţime. Pasajele orchestrale dezvoltă figuri leitmotivice. Cu nr. [50], începe invocarea divinităţilor, în două reprize : Marele Preot — Cor, Marele Preot — Cor. Încheierea nu dezminte principiul antifonic. Corul, într-o frază mai energică şi monumentală, pe un acompaniament orchestral expresiv, aduce conflictul dintre *sol* minor melodic şi *sol* minor natural. Adevărata culminaţie este însă în discursul simfonic care reia cu mai multă energie, într-o formă augmentată, tema sărbătorească, marcînd trecerea spre faza următoare.

Să recapitulăm cele de mai sus.

Cine participă	Fecioare tebane - Cor	Fecioare	Marele Preot	Cor Orchestra	Rugăciunea Marele Preot - Cor	Marele Preot - Cor	Marele Preot	Codă orchestrală
Tonalitate		re major			si bemol major	sol major	mi major (modulant)	
Nr	47	48	49		50	51	52	53

Secţiunea următoare aduce acţiunea mai aproape de centrul dramatic. Marele Preot, într-o desfăşurare vocală mai amplă, realizează joncţiunea, adresîndu-se părinţilor cu întrebarea : *„cu ce nume vreţi voi să se cheme ?“* Din acest moment, temele au o fizionomie mai concentrată, iar leitmotivele apar frecvent. Răspunsul Iocastei şi al lui Laios conduce spre scena cu Tiresias, al cărei final enunţă unghiul întregii acţiuni, prevestirea funestă. Şi această scenă se încheie cu o pagină corală, lamentaţia mulţimii impresionată şi înfricoşată de grozăvia celor auzite. Orchestrei îi revine rolul concluziv, să asigure fundalul pentru cuvintele lui Laios care-l încredinţează pe Oedip

Scanned with OKEN Scanner

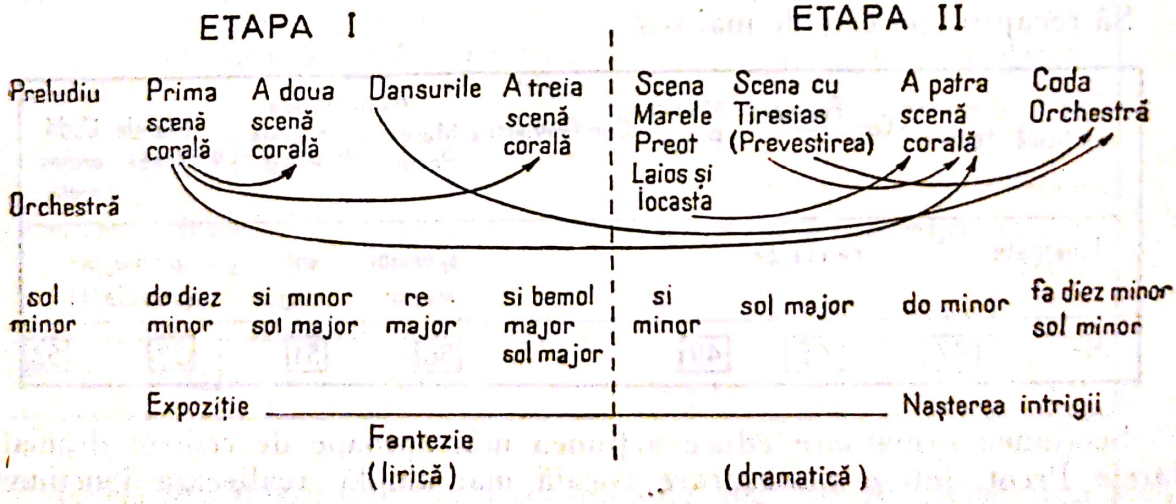
Păstorului și, în general, să pregătească coloritul sumbru al neprevăzutului deznodămînt. Culminația actului, prezicerea, coincide pe plan dramaturgic general cu dezlănțuirea conflictului. În mod deosebit trebuie relevată ingeniozitatea dramaturgiei. O dată cu expoziția se consumă și deznodămîntul actului. Prorocirea lui Tiresias enunță întreaga desfășurare a intrigii de mai tîrziu. Spectatorului i se comunică pe scurt mersul acțiunii. Și totuși, interesul nu descrește. Dimpotrivă, se amplifică, stîrnind curiozitatea firească a urmăririi îndeaproape a desfășurării dramatice. Pe de altă parte, se enunță numai scheletul culminantelor, dar nu și sensul lor, care poate furniza întorsături neprevăzute, atît de necesare genului teatral.

O constantă a dramaturgiei reiese din plasarea corului mulțimii în toate momentele de încheiere a unei secțiuni, părți, atribuindu-i-se funcții generalizatoare, punctînd niveluri, înălțimi, intensități dramatice din ce în ce mai înalte, pe măsură ce acțiunea înaintează.

Momentele etapei dramaturgice sînt :

Momentul	Marele Preot	Arioso Laios Iocasta	Scena cu Tiresias	Prevestirea	Cor Lamentație	Recitativ Laios	Orchestră
Nr.	54	56	57	60	63	65	66
Etapa dramaturgică	Pregătirea culminației		Culminația actului		Deznodămîntul		

O privire retrospectivă asupra actului dă următoarea diviziune :



Forma prologului : fantezie

Partea orchestrală încadrează întregul act. Corul îndeplinește un rol osificator. Tematic, etapa I este de asemenea unitară, ca și construcția, datorită temei denumite de noi „sărbătorească". Apare de cîteva ori în prima scenă

Scanned with OKEN Scanner

corală și încheie a doua și a treia scenă corală. S-ar putea vorbi chiar de o fantezie improvizatorică vocal-simfonică cu un episod, variațiuni — dansuri. A doua etapă este mai diversă ca material tematic, dar are legătură cu scenele anterioare. Astfel, leitmotivul lui Oedip se cristalizează în tot decursul primei etape, mai evident în prima scenă corală, și revine în etapa secundă. Leitmotivul păstorilor, cristalizat anterior dansurilor, strălucește aici în toată plenitudinea și apare fundamental transfigurat în codă. Deci o legătură tematică, între dansuri și deznodămînt, dar în tonalități diverse (*re* major — *fa diez* minor). Iată deci cîteva arcuri tematice ce contribuie la edificarea întregului dispozitiv constructiv, la dramatizarea discursului. Deci, o fantezie dramatică, Din punct de vedere tonal, predomină *sol* minor — *sol* major, ceea ce rezultă de altfel din schema de mai sus.

Structura complexă a tabloului Corintului

Tabloul Corintului ne introduce direct în miezul conflictului dramatic : Oedip își cunoaște destinul și nu se împacă cu el. Dezvoltarea acțiunii va marca o primă fază prin hotărîrea lui Oedip de a înfrunta destinul, alegînd calea pribegiei. Tabloul își are logica sa internă. În cadrul dezvoltării se prelungește expoziția, îl cunoaștem pe Oedip și frămîntările sale. Expoziția tabloului este marcată de corul invizibil, cu structura sa complexă, analizată într-un capitol anterior, peste care se brodează gîndurile lui Oedip. Invitația lui Phorbas este și ea expozitivă ; întărește convingerile lui Oedip și conduce logic spre intrarea Meropei. Dezvoltarea intrigii are loc direct proporțional cu povestirea lui Oedip. Punctul forte îl aduce descrierea halucinantă a paricidului și incestului ce determină hotărîrea pribegiei. Postludiul orchestral dramatic vine să închege structura muzicală complexă, făcînd parcă o trimitere la preambulul lirico-dramatic.

Pe plan dramaturgic, aceeași linie ca în prolog, de la seninătate și sărbătoare, la durere și jale.

Momentele tabloului :

Momentul	Preambulul	Cor și Oedip	Phorbas. Arioso	Cor	Meropa Arioso	Meropa, Dialog	Oedip	Oedip prevestire	Oedip Aria	Postludiu
Nr	68	71	80	87	92	95		99	105	110
Momentul dramaturgic		expoziție		dezvoltare		culminație			deznodămînt	

Se stabilesc arcuri tematice între preambul și postludiu, prin leitmotivul Corintului. Aceasta unifică și încadrează numerele muzicale pînă la scena cu Meropa, după care pregnanța lui este mult diminuată. În consecință, se disting două secțiuni complexe : scena corală, cu participarea lui Oedip, avînd episod (arioso-ul lui Phorbas) și o scenă-dialog (Meropa-Oedip), prelungită conclusiv de aria lui Oedip. Tonalitatea dominantă este *mi* minor, în final

Scanned with OKEN Scanner

se modulează în *fa*. Pe parcursul dezvoltării simfonice, unitare, cu preponderența leitmotivelor Corintului, Oedip, Iocasta și Laios, se întîlnesc numere de sine stătătoare : scenă complexă corală, aria lui Phorbas, arioso-ul Meropei. Acestea sînt punctate cu fraze *parlando* ale lui Oedip, dialog Meropa-Oedip, povestirea și aria lui Oedip. Precizarea formei întregului tablou apare dificilă. Într-un sens larg al cuvîntului s-ar putea vorbi despre o formă de sonată, cu specificarea că în repriză nu se respectă principiul subordonării tonale. S-ar putea identifica primul leitmotiv al Corintului cu tema principală ; leitmotivul lui Oedip, din partida vocală a lui Phorbas (și nu numai), cu tema secundară ; relația tonală *mi* minor — *sol* major. Ambele apar în repriză în tonalitatea *fa* minor, apoi *fa* major, în ordine inversă, cel al lui Oedip (aria sa) și al Corintului, în postludiu, în *fa* major. Dacă lucrurile stau într-adevăr așa, atunci obținem o particularitate arhitecturală ingenioasă : forma de sonată cu repriză în oglindă, ce cuprinde dimensiunile tabloului întreg, este readusă, la proporții mai mici, în aria lui Oedip, care, de fapt, ar coincide cu însăși repriza întregii forme. Versiunea noastră apare plauzibilă, deoarece în repriză tronează o singură tonalitate ; adică cele două teme dominante, care au fost în tonalități diferite, aici se contopesc într-una singură. A-ul ariei, deci leitmotivul Oedip, în *fa* minor, ar putea fi interpretat ca o falsă repriză și numai revenirea lui A, în *fa* major, să se considere repriza formei de sonată a întregului tablou. Argumentul suprem al modulației din *mi* (expoziție) în *fa* (repriză) este de ordin dramatic. Mărirea tensiunii nu mai permitea rămînerea în sfera lirică, idilică, a lui *mi* minor. Genul liric pretinde și admite folosirea formelor instrumentale cu anumiți corectivi, cu unele concesii în vederea mulării pe tiparul dramatizării acțiunii. Structura tabloului este :

Expoziție	Dezvoltare	Repriză (în oglindă)
Preambul-cor-arioso-cor orchestră-Phorbas (Oedip)	Scena Meropa-Oedip	Aria lui Oedip, postludiu
mi — *sol*		*fa* (minor-major)
Formă (liberă) de sonată		

Dezvoltarea conflictului în tabloul al doilea din actul II. Forma sa complexă tripartită

În tabloul paricidului, Oedip acționează cu dîrzenie și hotărîre împotriva destinului. O întîmplare îl determină să-l omoare pe Laios. Astfel se împlinește prima prevestire. Dramaturgic, evenimentele din acest tablou se înscriu în dezvoltarea conflictului. Construcția dramatică a tabloului marchează fazele clasice, iar ca formă muzicală mi se pare una dintre cele mai clare și fără echivoc ; formă tripartită complexă. S-ar putea vorbi chiar despre perfecțiunea formei, dat fiind raportul dintre părțile extreme : orchestră — voce — orchestră.

Discursul muzical este patronat de leitmotivul paricidului, de metamorfozările sale, prezente în secțiunile extreme. Prima parte grupează introducerea orchestrală ce contrapunctează improvizațiile melodice ale leitmotivelor paricidului și Păstorului, recitativul și arioso Păstorului și, în sfîrșit, reluarea dialogului instrumental. Monologul lui Oedip, compus din trei momente distincte, încheiat cu blestemul zeilor, constituie secțiunea mediană. Uciderea

Scanned with OKEN Scanner

lui Laios, transpusă magistral, în ampla dezvoltare simfonică axată pe leitmotivul paricidului, reprezintă a treia parte, o repriză sintetică, dinamizată. Tot aici este cuprinsă fraza conclusivă a părții vocale a Păstorului „*Regele! Mort!...*", pe înlănțuiri acordice și culori timbrale ce anticipează muzica tabloului Sfinxului. Se reeditează astfel structura ternară introductivă, în care partea Păstorului era cuprinsă între două secțiuni orchestrale.

A			B			A	
a	b c	av	d e f		av	g	av
Introducere	Recitativ și Ariosoul păstorului	Intermediu orchestral	Monologul lui Oedip		Uciderea lui Laios (orchestră)	Recitativul păstorului	Concluzie orchestrală
La minor (sol)	fa minor mi minor	re - si minor	re minor		fa - mi bemol major	si minor	Atonal fa diez minor
115	117	120	121	124	127	130	134	135
	expunere		dezvoltare			culminație	deznodămînt	

Forma complexă tripartită. Și în acest tablou, planul tonal se confirmă bogat. Precumpănește *re* minor (monologul lui Oedip și chiar introducerea orchestrală). Secțiunea a treia este o autentică repriză dinamică. Sfîrșitul secțiunii mediane, acel acord bitonal (*re* și *mi* major) face trecerea spre ultima parte care debutează cu culminația. De fapt, în acest tablou, punctul maxim de tensiune coincide cu deznodămîntul. Nu se readuce exact materialul tematic, ci mai degrabă sfera lui expresivă, intens dramatizată și transfigurată. Nimic nu se mai aude din îmbinările solistice ale fagotului și flautului. Toate instrumentele orchestrei sînt angrenate în a da contur și sens tragicelor evenimente petrecute în scenă. În repriză se aud, orchestral, teribile strigăte de groază și de indignare față de nelegiuirea comisă de Oedip. Planul muzical dramatic, ca urmare a dezvăluirii acțiunii, este substanțial diferit. Astfel, cerința fundamentală a progresiei teatrale se legiferează, prinde chip și formă, asigurînd fluiditatea tragediei.

În tabloul Tebei se impun formele sintetice

Fără îndoială, tabloul de la porțile Tebei este mai complex din toate punctele de vedere. Dezvoltarea acțiunii duce la cealaltă împlinire a prevestirilor : incestul. Totodată se produce prima mare culminație a operei în scena morții Sfinxului, prin celebrul răspuns al lui Oedip. Culminația în cauză se justifică prin diversitatea planurilor dezvoltării acțiunii. Dezvoltarea cuprinde, în *Oedip*, actul II (îndeosebi tablourile al doilea și al treilea, întrucît primul are vizibile elemente expozitive) și actul III, pînă la scena autopedepsirii. Între dezvoltarea actului II și III, în mod indiscutabil, există deose-

Scanned with OKEN Scanner

biri în ceea ce privește profunzimea psihologică și filozofică. Întîmplarea prevestirilor se realizează prin crearea unor situații în care factorul exterior deține întîietatea, în timp ce reconstituirea întîmplărilor angrenează factori de conștiință, perspicacitate și inteligență. În primul caz, avem de-a face cu înlănțuirea unor fapte, cauzate de fenomene obiective, pe cînd în al doilea, cu succesiuni logice datorate unor procese de gîndire subiective. În concluzie, dezvoltarea se face pe un plan exterior și pe un plan interior. În ambele faze, culminațiile survin inevitabil, repercutîndu-se întocmai. În actul II, Oedip o dezlănțuie, dar se răsfrînge fatal asupra Sfinxului, deci în afara eroului central ; în actul III tot Oedip creează culminația, dar ea se reflectă asupra lui însuși.

Să lăsăm anticipările și să revenim la construcția tabloului al treilea. De la bun început se diferențiază sub-tabloul Sfinxului și sub-tabloul încoronării, fiecare avînd o componență independentă și o formă de ansamblu nu întotdeauna ușor de reperat.

Sub-tabloul Sfinxului se compune din șase momente distincte : preludiul simfonic, cu supraetajările sale, expunînd ideile muzicale dominante, disputa om și Ekhidna ; monologul Paznicului de o formă tripartită, cu o amplă secțiune mijlocie ; cutremurătoarea melopee a lui Oedip, genială prin simplitate, avînd o structură strofică ; scena-dialog — Paznicul și Oedip — în care se readuc sonoritățile masive și șerpuitoare ale preludiului, încheindu-se cu acea impresionantă convulsie crescîndă ce atinge, prin expresie, paroxismul ; aria Sfinxului cu întrebarea fatală, de o structură neobișnuită, îmbinînd principiul variațional cu cel tripartit ; ultimul moment, răspunsul lui Oedip, mobil și neînduplecat, ce aduce deznodămîntul inevitabil — moartea Sfinxului.

Tematic, în scenele diverse apare adeseori leitmotivul disputei. Se întîlnesc destul de frecvent și nomenclatoarele muzicale ale lui Oedip și ale Sfinxului, dar nu acționează ca cel al disputei, ce se distinge în preludiu, în monologul Paznicului, în scena cu Oedip (aceeași tonalitate, *mi* minor) cu o singură excepție *re* minor, în momentul trezirii Sfinxului ; în aria Sfinxului, în *mi bemol* și *sol* major.

Schematic, momentele tabloului au următoarea configurație :

Momentul	Preambul simfonic	Monologul Paznicului	Melopeea lui Oedip	Scena Oedip, apoi Sfinx	Paznic	Aria Sfinxului	Scena Oedip-Sfinx	Moartea Sfinxului
Ce leitmotive sînt?	I m. disputei și Sfinx	disputei	Oedip	disputei Oedip Sfinx		disputei nenorocirile aduse de destin Oedip	Oedip	Oedip Sfinx
Nr.	136	139	144	148	150	158	165	166
Faza dramaturgică a tabloului	expunere	dezvoltare					culminație	deznodămînt

Forma întregii secțiuni ar fi de poem dramatic vocal-simfonic, cu o structură complexă. Se întrevăd ușor pilonii ce eșafodează o simetrie în noianul microstructurilor : leitmotivul Sfinxului, întîlnit în preludiu, în aria Sfinxu-

Scanned with OKEN Scanner

lui în scena cu Oedip, în momentul trezirii Sfinxului, în partida vocală din scena morții sale. Deci, în secțiunile extreme și mijlocii îndeplinește rolul asigurării unei proporții între diferitele elemente componente. Mai spontan acționează celelalte leitmotive : disputa și Oedip. Tema disputei, prin desele sale reveniri, vorbește de la sine că joacă un rol principal, avînd un plan tonal destul de sever conceput : în *mi* minor, o singură dată în *re* (trezirea Sfinxului), în arie mai frecvent în *mi bemol* major și în cîteva rînduri în *sol* și *la bemol* major. Domină deci *mi* minor și *mi bemol* major. Dacă acest leitmotiv s-ar întîlni sub o formă pregnantă după arie, atunci el ar trona cu autoritate forma întregului ansamblu. Nici leitmotivul lui Oedip nu este mai prejos. Acționează prin celulele sale în melopee (prin intonații de terță), iar în scena trezirii Sfinxului și în răspuns, prin celula *a*. Într-așa fel sînt drămuite sferele intonaționale principale încît, generalizate, se obține următoarea schemă :

Sfinx dispută	dispută	Oedip	Sfinx dispută Oedip	dispută Oedip	Oedip	Sfinx (Oedip)
AB	B	C	ABC	B/C	C	A(B)

Cum însă leitmotivul disputei se înrudește cu cel al lui Oedip, apar întemeiate considerațiile potrivit cărora forma liberă folosită este unitară datorită principiului ciclic, apelării la o structură complexă variațională, neobișnuită.

Nu mai puțin complex este sub-tabloul încoronării, o amplă pagină corală, în care nu acționează de loc leitmotivele disputei și Sfinxului. Forma acestei ample secțiuni poate da naștere, în mai mare măsură decît altele, la interpretări diferite, la versiuni opuse. Un fapt apare cît se poate de clar : tonalitatea de bază este *re* major, iar motivul „*Slavă*“ revine mai insistent, deși de fiecare dată mai mult sau mai puțin modificat. În ce privește structura, am văzut într-un capitol precedent că opinăm spre o formă complexă tripartită, cu elemente variaționale. În acest caz, chemarea tebanilor ar fi considerată ca o introducere, instaurînd tonalitatea *re* major. Corul „*Slavă*“, repetat după o dezvoltare, se oglindește în final, în repriza dinamică, concluzivă. Secțiunea mediană este și ea ternară, dominată de corul „*Evohé* !“ Leitmotivul Tebei, din introducere, revine sub o înfățișare melodico-cantabilă, marcînd acea admirabilă pagină contrapunctică, fugato-ul. Încheie corul „Hymenen“ și leitmotivul Iocastei.

Ar fi argumente și în sprijinul altor versiuni ? Forma de sonată ar fi îndreptățită în cazul cînd corul „*Evohé* !“ s-ar lua drept temă secundară. El apare în *si* minor, iar ultima dată în *re* major. Deci suferă o modificare tonală. În acest caz, fugato ar fi considerat ca o dezvoltare a uneia din temele introductive, iar „Hymenen“, ca un episod. Dificultatea constă în faptul că centrul tonal este nestabil. Pe lîngă că modulează imediat, dă naștere la ambiguități, putînd fi luat drept *re*. Ne rezumăm la aceste versiuni mai plauzibile. Poate cel mai indicat ar fi să împreunăm cele două versiuni, neantagonice : forma tripartită variațională cu elemente de sonată. Așadar, o formă sintetică ce încorporează diferitele particularități într-un tot coerent. La drept vorbind, Enescu apelează la complexe structuri arhitectonice-sintetice și în alte creații.

Scanned with OKEN Scanner

Invocăm numai poemul *Vox Maris*, conceput într-o amplă formă de sonată. Dezvoltarea sa împreunează elemente de rondo şi principiul variaţional, în scopul regenerării neîncetate a discursului. În cadrul unei faze se întîlnesc construcţii de sine stătătoare, cu atribuţii distinctive şi totuşi angrenate în fluxul general. Preferinţa lui Enescu pentru forme sintetice nu datează din perioada maturităţii. În iureşul căutărilor de tinereţe scrie acel minunat *Octet de coarde*, conceput ca o amplă formă de sonată, menţinîndu-se intacte cele patru părţi ale lucrării, ca mişcări distincte tematic. Părţile sînt sudate în cadrul arhitectonicei îndrăzneţe şi a complexei structuri sintetice de sonată. În *Oedip*, formele sintetice sînt legiferate de specificul liric, care reclamă tipare proprii, construcţii riguroase, împrumutînd din muzica instrumentală ceea ce convine mai mult scenelor dramatice, iar adeseori re-creînd forme inedite prin recombinarea anumitor elemente structurale vechi.

Dramaturgia tabloului din faţa porţilor Tebei este foarte interesantă. Monologul Paznicului şi melopeea lui Oedip sînt expozitive, deşi linia lui Oedip se continuă ; deci apar şi ca o evoluţie a ceea ce cunoaştem deja. Prin intermediul lor aflăm starea sufletească din acel moment. Conflictul se naşte în scena cu Paznicul cînd, prevenindu-l de primejdie, îl incită şi îi stîrneşte dorinţa de luptă, vorbindu-i de răsplata ce-l aşteaptă pe salvator. Astfel se naşte un nou nod al intrigii. Dezvoltarea conflictului este marcată de trezirea Sfinxului şi de aria sa. Culminaţia o reprezintă răspunsul lui Oedip, care, după cum am văzut, coincide cu prima mare culminaţie a întregii opere. Deznodămîntul este sinonim cu pieirea Sfinxului. În acest moment, intervine elementul particular al dramaturgiei. Consecinţa morţii Sfinxului, a deznodămîntului este paradoxală, tot un deznodămînt care înregistrează cunoscutele etape ale dramaturgiei. Aşadar, un deznodămînt amplu dezvoltat. Expoziţia este identică cu ceea ce am considerat introducerea, adică chemarea tebanilor, înştiinţarea că Oedip a izbăvit cetatea. Dezvoltarea o marchează cîntările de bucurie, eroice şi lirice. Culminaţia coincide şi de data aceasta cu punctul terminus al deznodămîntului : împreunarea mîinilor lui Oedip cu Iocasta, simbol al incestului. Răsplata adevereşte prevestirea lui Tiresias, a oracolului şi sensurile tainice ale Sfinxului. Deci, deznodămîntul marchează un moment de boltă al întregii acţiuni, împlinirea celui de-al doilea fapt nelegiuit. În acest fel se poate vorbi de o altă culminaţie din şirul întîlnit în acest act : paricidul, moartea Sfinxului şi incestul — toate fiind circumscrise în linia evolutivă a dezvoltării conflictului. Construcţia întregului act II denotă o oarecare simetrie prin situarea unor pagini corale la polurile opuse, început (tabloul Corintului) şi sfîrşit (scena încoronării). Deci corul acţionează în actul II, în decursul celor trei tablouri, numai în două rînduri, favorizînd echilibrul arhitectural, deşi dimensiunile lor variază. Primul cor, Corintul, este mai puţin dezvoltat decît monumentala scenă corală a slăvirii lui Oedip, a încoronării.

Actul II

Tabloul I	Tabloul II	Tabloul III
Corintul	Paricidul, răscrucea a trei drumuri	La porţile Tebei
Cor		Sfinx Încoronare Cor

Etapele dramaturgiei actului III

Intensitatea dramatică sporește considerabil în actul III, ceea ce se reflectă dramaturgic printr-o suită de momente forte, care marchează ascensiunea conflictului și imprimă acțiunii ponderea cea mai însemnată în arhitectura întregii lucrări. Actul III este actul central al tragediei lirice. Evoluția dramaturgică înregistrează încă din primele măsuri valențe nemaiîntîlnite. În scena Oedip-Tiresias și Oedip-Creon, conflictul se amplifică, luînd forme de-a dreptul violente. Pentru temperaturi dramaturgice înalte, ca în cazul acesta, este caracteristică dezvoltarea acțiunii în curbe oscilante ce punctează, din cînd în cînd, culminații. Astfel, o culminație se cristalizează în disputa cu Tiresias, atunci cînd îi spune lui Oedip că el este ucigașul lui Laios. Cînd Iocasta își dă seama de crudul adevăr, încă nesesizat de Oedip, și imploră să nu mai continue investigațiile, rolul său se află la apogeu. Culminația tragediei lirice se produce în momentul în care Oedip dezleagă enigma vieții sale și se autopedepsește, ceea ce ar putea fi interpretată ca o încoronare a culminației întregii opere.

Amplitudinea ei crește prin vestea sinuciderii Iocastei. Ceea ce urmează s-ar părea că aparține deznodămîntului. În realitate, deznodămîntul se referă la dramaturgia actului, deși s-ar putea ridica obiecții și în acest sens. Pe planul general dramaturgic, dezvoltarea acțiunii nu și-a epuizat resursele. Tragedia lui Oedip abia de-acum înainte se apropie de adevărata finalitate. Evoluția conflictului transcede și în epilog, cînd se produce adevăratul deznodămînt. În felul său, *Oedip*-ul enescian este unul din puținele exemple ale literaturii lirice universale, în care, după culminație, conflictul persistă. Pe plan muzical, spre sfîrșitul actului III, se produce o întorsătură capitală : Oedip este înțeles, iertat și urmat de Antigona. Momentul schimbă radical sfera muzical-dramatică, iradiind raze strălucitoare după năpraznica furtună. În felul său, avem de-a face tot cu o culminație, întrucît, din acel moment, Oedip învinsul devine învingător. Autopedepsirea este un vîrf dramatic pe plan fizic, pe cînd dobîndirea nevinovăției este vîrful dramatic spiritual, pe planul conștiinței.

Demnă de reținut este particularitatea actului III, în care mulțimea se menține permanent în scenă. Întreaga acțiune se desfășoară pe un fundal coral. Cu toate acestea, corul nu poate fi luat drept personajul principal, neavînd o participare activă, directă, ci indirectă. Oedip rămîne în continuare în centrul evenimentelor, polarizînd totul în jurul său, inpulsionînd prin caracterul său volițional întreaga desfășurare.

Forma muzicală apare extrem de complexă, iar tematismul, foarte variat. Dacă în anumite acte sau tablouri se detașează profiluri tematice de sine stătătoare care au o influență asupra unui cîmp limitat, ca bunăoară tema sărbătorească din prolog, sau chiar melodia Corintului în actul III, asemenea teme nici nu se pot evidenția. Faptul apare logic. Acele momente, în care se desfășurau melodiile amintite, aveau un caracter, fie și relativ, de divertisment, de creionare a atmosferei. În actul III, nemaiîncăpînd loc nici pentru o frază colaterală, neîncorporată în marele flux dramatic, nu se justifică idei muzicale independente. De asemenea, cantabilitatea frazelor nu mai corespundea firului concentrat și tumultuos. Temele primesc un

Scanned with OKEN Scanner

contur mai nervos, incisiv, concentrat, de alură instrumentală. Tot ceea ce se aude în discursul simfonic şi are însemnătate face parte din complexul leitmotivic. Întreg tematismul actului III este clădit şi generat de principalele leitmotive ale tragediei lirice. Din seva lor se formează noi fizionomii, se nasc noi oblici tematice. Transformările intervenite se datorează aplicării principiului variaţiunilor. Forma muzicală a întregului act apare ca un şir de variaţiuni dominate cu autoritate de leitmotivul lui Oedip şi al destinului. Nu înseamnă că se renunţă la formele mici. Suma tuturor scenelor şi construcţiile alcătuiesc marea structură.

Introducerea orchestrală, anunţînd leitmotivul destinului, este mai concentrată ca în alte acte (tablouri), lăsîndu-se această funcţie pe seama cortegiului coral, ce are o alcătuire specifică cupletului cu variaţiuni. Refrenul — acel strigăt implorător către rege, de fiecare dată modificat — îşi trage obîrşia din leitmotivul lui Oedip. Refrenul revine în ţesătura simfonică, iar după epuizarea cortegiului, în scena dintre mulţime, Marele Preot şi Oedip. Avem o expoziţie tipică pentru cadrele actului în care se arată nenorocirea abătută asupra cetăţii şi se cere ajutor lui Oedip. Receptiv, Oedip îi informează că este aşteptat Creon să aducă de la Delphi cuvîntul zeiesc. Cortegiul coral are o formă riguroasă de cuplet-refren cu elemente de rondo.

Momentul	Introducere orchestrală şi cor (Lamentaţie)	Primul cortegiu	Cor mulţimea	Al doilea cortegiu	Cor mulţimea	Al treilea cortegiu	Cor mulţimea	Scena Oedip şi mulţime
Tonalitate	mi minor	la	la bemol	mi	sol	si	si minor	
Structura	A	B	A	C	A	D	A	A_V
Nr	198	199	201	202	204	205	207	

Şi scena dintre Oedip — Marele Preot şi mulţime este dominată de leitmotivul lui Oedip şi de intonaţiile refrenului din scena precedentă (A), fără însă a mai avea aceeaşi simetrie. Deci principiul variaţiunilor acţionează mai spontan şi totuşi autoritar. Scena Oedip, Creon, mulţimea marchează momentul enunţării conflictului, leacul nenorocirii este alungarea ucigaşului lui Laios din cetate. El însă trebuie identificat. Se motivează scenele ce urmează ; s-a trimis după Tiresias şi Păstor. Leitmotivele lui Laios, Tiresias şi Păstor îşi fac reapariţia.

Blestemul lui Oedip asupra ucigaşului are o configuraţie liberă, de monolog dramatic, cu participarea corului. Frazele muzicale sînt dispuse în patru secţiuni, A — nr. [218] în *do* major, B — [219], în *la bemol* major şi *do diez* minor, C — [221], în *do* major şi D, concluzie, nr. [222] în tonalitatea iniţială. S-ar putea vorbi despre o variaţiune pe o formulă ritmică. Factorul primordial este aici declamaţia ritmică, impetuoasă şi tunătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Tot în tonalitatea *do* major este și scena-dialog dintre Oedip și Tiresias, o admirabilă pagină, dispusă în valuri succesive de intensitate crescîndă. Întreaga scenă este compusă din variațiuni pe un leitmotiv : este vorba de omologul muzical al lui Tiresias. Tema este expusă pe fundalul corului, o dată cu ivirea lui Tiresias, nr. [223] (măsura a doua), *„Grave sostenuto"*.

Prima variațiune, *poco più animato,* nr. [226], Tiresias nu vrea să vorbească *„Lasă rege, să plec de aici"*. A doua variațiune, *Animato deciso,* nr. [229]. A treia variațiune, *L'intesso tempo, animato,* nr. [231], Oedip : *„Tebani ! ați ghicit ca și mine . . ."* Variațiunea a patra, *A tempo animato,* nr. [232]. A cincea, nr. [234], Tiresias : *„Tu n-ai decît un dușman . . ."*. A șasea, nr. [236], Tiresias : *„Degeaba îl alungi . . "*. A șasea, *A tempo deciso,* nr. [238], Tiresias : *„Nu rîde de cei orbi . . ."*. A șaptea, *A tempo pasato,* nr. [240]. A opta, *Pochissimo più animato,* nr. [242]. În sfîrșit ultima, a noua, *Feroce, ma in tempo,* nr. [244], concluzia orchestrală a scenei. Variațiunile nu sînt egale ca proporții, ci uneori au între ele punți de legătură destul de dezvoltate. Totodată, alături de leitmotivul amintit (Tiresias), sporadic, mai apar și alte leitmotive ca Oedip, destinul, Sfinxul, Laios, Iocasta.

Scena Oedip-Creon, comparativ cu altele, apare neobișnuit de scurtă, nr. [246]. Prin verva cu care se desfășoară și prin fantezia facturii, am considerat-o ca improvizație strălucitoare, dramatică.

Intrarea Iocastei instaurează în muzică sfera intonațională specifică leitmotivului său. În vîltoarea evenimentelor ce se precipită, leitmotivul degajează o expresie densă, cu rezonanțe jeluitoare, dramatice. Scena Iocasta-Oedip punctează un element inedit în dezvăluirea adevărului. Aflînd de supărarea lui Oedip, Iocasta încearcă să-l liniștească. Rezultatul este neașteptat : produce efectul invers, întrucît îi oferă relatări care-l înfioară : Laios a fost ucis la răscrucea a trei drumuri, în vremea cînd Sfinxul fusese răpus . . . Începînd cu acest moment, Oedip se află pe calea identificării făptașului. Întreaga scenă este o fantezie pe leitmotivul Iocastei, avînd contingențe cu structura variațională, cu porțiuni delimitabile : *Larghetto moderato,* nr. [248], *Mesto* nr. [249], *Incalzando, ma in tempo,* nr. [250]. *Ben moderato, ma deciso,* nr. [251], *Moderato sostenuto,* nr. [252]. *Senza lentezza, ma tranquillo* reprezintă un episod în care se readuce leitreminiscența *„O, tu, fiul meu"* din prolog. Un aspect dramatic al leitmotivului Iocastei îl avem în variațiunea secventă, *Largo patetico,* nr. [254], ce se încheie cu leitmotivul păstorilor. La sfîrșitul nr. [256] se aude o nouă ipostază a aceluiași leitmotiv dominant, nr. [257] marchează altă fațetă a menționatei embleme muzicale, încheiată cu o secțiune mai aerată. Și în acest fragment se infiltrează sfere intonaționale datorate altor leitcaracteristici, inclusiv ale Tebei.

În scena Oedip-Phorbas, nr. [26], se reiau leitmotivele Corintului sub o formă de passacaglie, în ultimă instanță, tot o formă variațională.

Dramaturgic, dacă într-un context supraîncărcat se simte nevoia unei ușoare relaxări, acest lucru se produce acum, deși fluxul înaintează. Datorită lui Phorbas, Oedip află că Meropa și Polybos nu-i sînt părinți, precum și întreaga sa istorie ; dintr-un copil găsit, a devenit copil regesc. Din clipa în care Phorbas a denunțat paternitatea (nr. [271]), începe o nouă scenă ce se întinde pînă după culminație. Este scena Oedip, Iocasta, Phorbas, Păsto-

Scanned with OKEN Scanner

rul și mulțimea. În orchestră se impun leitmotivele destinului, Oedip, Păstorul. Iocasta înțelege adevărul ; nu mai suportă continuarea chinuitorului proces și mai ales finalitatea lui. Dar implorările sale rămîn fără ecou. Cuvintele „*Vai ! om nenorocit*“ și leitmotivul său în două ipostaze, nr. [276], pecetluiesc linia dramatică a personajului. Întreaga interogare a Păstorului se desfășoară pe crîmpeie intonaționale din leitmotivul lui Oedip, cu excepția ritornelei cu accente tragice din leitmotivul Păstorului. Cu nr. [284] se instaurează în forme ritmice din ce în ce mai argumentate leitmotivul lui Laios, ce devine amenințător. Totuși, dominația intonațională a leitmotivului Oedip rămîne neclintită, determinînd cutremurătoarea mărturisire : „*Ah ! acum văd, acum văd . . .*“ și culminația, (nr. [291]), intens pregătită și amplificată anterior prin știrea sinuciderii Iocastei. Dacă am căuta să nu ne eschivăm de la răspunsul : care este forma acestei ample scene ?, am înclina să vorbim despre o structură liberă, de asemenea variațională, avînd în centru leitmotivul Oedip. Deci variațiuni extrem de libere pe emblema lui Oedip.

Brusca prăbușire a Regelui Tebei îndreptățește o lentă reabilitare pe calea recunoașterii fărădelegilor, pe calea purificării conștiinței. Cel care reacționează mai întîi la suferințele lui Oedip, care crede în nevinovăția sa, în aceea că neintenționat a săvîrșit paricidul și incestul, că a luptat în permanență contra fatalității oarbe, se dovedește a fi Antigona. Astfel se explică de ce deznodămîntul este indestructibil legat de leitmotivul Antigonei, prezent sub forma unei melopee la saxofon și susținînd declamația *parlando* a lui Oedip.

Scena Oedip-tebani are două secțiuni. În prima, nr. [292], declarația lui Oedip se desfășoară pe variațiunile leitmotivului Antigonei, ce capătă înfățișarea unei melodii acompaniate. Deci, declamație vocală, brodată pe o monodie acompaniată. A doua, nr. [296], permite reluarea leitmotivului paricidului și incestului, într-o înfățișare profund dramatică.

Variațiunile pe leitmotivul Antigonei se reiau în scena Oedip și fiicele sale, nr. [299], încheiată cu un arioso „*Ah, vai, ce viață veți avea*“, nr [301]. Cele șapte variațiuni ale scenei se întind și în țesătura simfonică a ariosoului ce are o temă proprie.

Surghiunirea, nr. [304], are o formă mai academică, nu atît tematic cît ca alternare de partide vocale : solo și cor. Oedip caută în două rînduri să obțină clemență. În partitură acționează leitmotivul surghiunului și nenorocirii destinului. A treia oară (nr. [310]) intervine în discursul simfonic leitmotivul Antigonei, în trei variațiuni, afirmînd atașamentul fiicei sale care anunță că îl va urma în exil.

Cuvintele lui Oedip „*Fii slăvită, tu, singura mea mîngîiere*“ impun siguranță morală, demnitate neîntinată, conștiința nevinovăției. Ca urmare, leitmotivul destinului apare într-o tonalitate majoră, nr. [312]. Reversul s-a produs, dar o dată cu el și culminația deznodămîntului. Aria dramatică a lui Oedip instaurează o rază de lumină ce anticipează tematismul actului IV și afirmă totodată izbînda omului prin aducerea leitmotivului disputei, al lui Oedip, în *sol* major. Actul se încheie prin concluzia corului : „*O, palat al lui Laios*“, nr. [318], sobru și dramatic.

Să recapitulăm principalele scene și sfere intonaționale :

Scanned with OKEN Scanner

Momentul muzical	Scena corală Oedip Marele Preot	Scena Oedip Creon	Scena Oedip mulțime	Scena Oedip Tiresias	Scena Oedip Creon	Scena Oedip Iocasta	Scena Oedip Phorbas Iocasta
Tonalitate	mi minor sol	modulant	do major do diez minor - do	do major	fa minor	modulant	sol major
Sfera intonațională	Destin Oedip jale	Oedip Creon	Oedip	Tiresias Sfinx Oedip Laios Iocasta	Oedip Creon	Iocasta Oedip Laios	Corint Paricid
Structură	Cuplet refren	Intermediu	Variațiune pe un ritm	Variațiune pe un leit-motiv	Improvizație	A doua variațiune pe un leit-motiv	Passacaglie
Nr.	198	212	217	223	246	248	261
Etapa în dramaturgia actului	expunere	dezvoltare	Prima culminație	continuarea dezvoltării			
Etapa în dramaturgia operei	dezvoltarea acțiunii						
Scena Oedip Iocasta Phorbes Păstor mulțime	Scena Oedip mulțime (tebani)	Scena Oedip Antigona	A treia scenă Oedip Creon tebanii	Scena Oedip	mulțime	Cor final	
re major la bemol (modulant)	modulant	mi minor	do - mi sol major	modulant	mi major sol major	la bemol major	
Oedip-paricid incest cioban destin	Antigona Oedip paricid incest	Antigona Oedip	Surghiun Oedip	Antigona destin	Oedip destin Atena Eumenide	Oedip	
Variațiuni (structură liberă)	Monodie acompaniată	Variațiuni pe l m. Antigona	cuplet refren variațiune	Variațiuni recitativ	Arie dramatică	Codă imnică	
271	292	299	304	309	312	318	
culminație deznodământ Iocasta	deznodământ	dezvoltarea și culminația deznodământului					
Prima culminație	dezvoltarea acțiunii	a doua culminație					

Scanned with OKEN Scanner

Principiul variațiunilor arcuiește structura complexă a acestui act

Cele patrusprezece scene sau momente ale actului III nu disociază cursivitatea, nu prejudiciază coerența formei? Hotărît nu! Principiul variațional acționează ca un ordonator al întregului, ca un factor cimentator. De asemenea, se întrevăd cu destulă ușurință piloni tematici care asigură soliditatea construcției. Peste tot se întîlnește leitmotivul Oedip jucînd rolul unei idei ciclice ce asigură organicitatea. În plus, în trei momente, acest leitmotiv, însoțit de cel al destinului, se manifestă ca factori de consolidare arhitectonică: scena cortegiului, scena căutării adevărului (Phorbas) și, în final, cînd se produce modulația în *mi* major. În privința leitmotivului destinului s-ar putea spune că și el acționează masiv, aproape ca cel al lui Oedip, pe tot cuprinsul actului, mai ales prin ramificațiile sale: nenorocirea, victima destinului. Mai trebuie precizat că în unele segmente acționează autoritar un anumit complex leitmotivic. Bunăoară, în prima parte a actului, Tiresias și Iocasta, iar în a doua parte, Antigona. Pe acest temei, dacă procedăm la o sublimare a materialului tematic, obținem scheletul leitmotivic variațional și arhitectural al actului, care învederează simetria.

Leitmotivul	Variațiuni Oedip											
Destin și Oedip	Creon	Tiresias	Iocasta	Corint	Laios	Destin Oedip destin	Iocasta	Laios	Antigona	Creon	Surghiun	Destin Oedip
A	B	C	D	E	F	A	D	F	G	B	H	A

Dacă mai distilăm materialul și reținem numai sferele tematice mai ample, obținem:

Oedip Destin	Tiresias	Iocasta	Laios	Oedip Destin	Iocasta	Laios	Antigona	Oedip Destin
A	B	C	D	A	C	D	E	A
Și planul tonal denotă o anumită simetrie:								
mi	do (do diez)		sol	re	do	mi - sol		mi (la bemol)

Dramaturgia epilogului și forma sa

Epilogul creează o sincopă în dezvoltarea dramatică, prin imaginile pregătitoare ale leitmotivului Atenei și cîntecul înțeleptului, care parcă dau glas crezului enescian: „Omenirea trebuie să învețe să fie fericită. Artistul dezvăluie omenirii calea spre armonie, care e fericire și pace.“ [1]

[1] Cristian V., „Un geniu autentic al artei românești, George Enescu“, „Femeia și Căminul“, București, 1945, mai, nr. 22.

Scanned with OKEN Scanner

Acţiunea se continuă abia în scena cu Creon şi culminează cînd Teseu îl ia pe Oedip sub ocrotirea sa. Mai precis, cînd Oedip demonstrează că este nevinovat, deoarece voinţa sa n-a fost angrenată în comiterea nelegiuirilor. Deznodămîntul se precipită : Oedip chemat de Eumenide îşi ia rămas bun de la Antigona şi porneşte pe cel din urmă drum, slăvit şi cinstit. Finalul operei, în sonorităţi monumentale, reprezintă o codă culminativă a întregii tragedii lirice, un deznodămînt apoteotic. Şi actul IV îşi are structura sa echilibrată, magistral realizată. Expoziţia se desfăşoară biplan, prin înfăţişarea muzicală a Atenei, a bătrînilor şi a lui Teseu.

Sosirea lui Oedip, însoţit de Antigona, pe meleagurile Atenei are un caracter expozitiv, întrucît Orbul face cunoştinţă, prin descrierea fiicei, cu împrejurimile, salutîndu-le radios. Conflictul actului se naşte o dată cu ivirea lui Creon, însoţit de soldaţi, spre a-l readuce pe Oedip la Teba. Deci atmosfera liniştită este conturbată de intervenţia, la început vicleană şi apoi brutală, a lui Creon. Din nou ceartă între Oedip şi Creon. Încercarea de a o lua cu forţa pe Antigona, silindu-l pe Oedip s-o urmeze, reprezintă un punct nodal ce coincide cu întoarcerea bătrînilor. Teseu, aflînd de la Oedip viaţa sa, cunoscînd de mai înainte antecedentele, îl ocroteşte, ceea ce conduce spre deznodămînt : Oedip îşi ia adio de la credincioasa sa fiică şi, în cîntece de slavă, victorios, păşeşte spre viaţa de veci.

Întregul act are o configuraţie arhitectonică clară, datorită celor două teme : leitmotivul Atenei şi cîntecul înţelepţilor atenieni, care revin insistent şi circumscriu forma de rondo bitematic a întregului act. Desigur, o structură complexă, înglobînd scene, arii, dialoguri. Pe un plan general, se poate vorbi despre un rondo-sonată, considerînd leitmotivul Antigonei ca temă secundară. Preambulul simfonic expune leitmotivul Atenei în tonalitatea epilogului, *mi* major, anticipată în finalul actului anterior. O punte cu rezonanţe leitmotivice (Eumenide şi Oedip) ne conduce spre corul bătrînilor atenieni, la dominantă, în *si* mixolidic. De remarcat că armura corului înţelepţilor nu se schimbă în primele trei expuneri, rămînînd aceiaşi patru diezi. Ambele teme se reiau, leitmotivul Atenei în arioso-ul lui Teseu (tot *mi* major), iar corul, în forma iniţială. Ambele teme pot fi considerate în mod individual (şi împreună) ca reprezentînd refrenul.

Scena Oedip-Antigona are o structură liberă. Mai întîi se aude leitmotivul Antigonei, pe un dialog recitativic în *fa* minor şi *la bemol* major. Arioso-ul Antigonei apare în tonalităţile *mi bemol* major, iar apoi în *sol* major. Se redau frumuseţile cetăţii, avînd ca suport simfonic leitmotivul Atenei. Faza următoare o deţine Oedip, care întreabă despre anumite elemente decorative ale locului. De cîteva ori răsună, prescurtat, leitmotivul Atenei, în *do diez* major, în *re* major. Se aude, de asemenea, leitmotivul prevestirii destinului.

Scena Creon-Oedip-Antigona şi un grup de tebani instaurează sfera intonaţională a lui Creon. Dar persistă şi leitmotivele Oedip, Antigona. Oedip devine necruţător faţă de actele lui Creon. Într-o pagină dezvoltată cu rezonanţe leitmotivice (prevestirea, Eumenidele), îi respinge propunerea. Nici tebanii nu-l pot îndupleca. Finalul acestei scene, cînd Creon recurge la forţă, se contopeşte cu începutul scenei secvente : aceiaşi, şi Teseu însoţit de înţelepţi. Leitmotivul Antigonei şi cîntecul bătrînilor se împletesc contrapunctic. Tonalitatea corului rămîne neschimbată. Din nou auzim leitmo-

Scanned with OKEN Scanner

tivul Antigonei în partea sa vocală, solicitînd dreptate. Teseu îi salută cordial. În orchestră reapare leitmotivul Atenei (*mi* major — *do diez* minor). Disprețuitoarele cuvinte ale lui Creon la adresa gestului făcut de Teseu determină justificarea lui Oedip și demonstrarea nevinovăției sale. Aria înlesnește recombinarea unor filoane leitmotivice — Oedip, Iocasta, Laios — datorită referirilor la situațiile trăite.

Chemarea Eumenidelor și leitmotivul Atenei (*sol* major) întregesc scena pînă la arioso-ul lui Oedip „*Adio, dulce Antigona . . .*“ după care se succede aria finală, . . . „*Și de-acum, Teseu . . .*“ Prima reprezintă variațiuni asupra leitmotivului Antigonei, a doua, variațiuni pe leitmotivul transfigurat al lui Oedip. Tonalitatea este *mi* major, iar spre sfîrșitul ariei, *sol* major. Scena finală readuce corul bătrînilor în *re* major, tonalitatea dominantei lui *sol*. Corul va fi amplu dezvoltat prin secvențe modulatorii.

Ajunși aici ne permitem să constatăm că formele enesciene sînt complexe și am îndrăzni să afirmăm, imposibil de reperat, numai după auz. Formele *Oedip*-ului, în general ample, conțin multe teme și se axează pe o multitudine de părți restrînse, de microstructuri. Cu toate acestea, cunoscînd creația enesciană și tratarea formei de sonată în alte compoziții, se pot identifica anumite elemente care să pledeze în epilog și pentru forma de rondo-sonată. În forma clasică, tema secundară trebuie să moduleze în final în tonalitatea de bază a refrenului. După cum am arătat, așa ceva, în epilog, nu se întîmplă cu corul înțelepților, care îndeplinește funcția temei *b*. Totuși, ea modulează din *si* mixolidic în *re* major, adică în dominanta tonalității cu care se încheie tragedia lirică. Însăși tema A, leitmotivul Atenei, va modula în codă în *sol* major.

Postludiul orchestral de asemenea marchează travaliul tematic și afirmă încă o dată, în *mi* major, leitmotivul Atenei (fraza conclusivă din corul înțelepților), ca apoi să se încheie maiestuos în *sol* major, cu leitmotivele Atena și Oedip. Iată cum arată schematic cele de mai sus.

Momentul	Preambulul orchestral	Scena Înțelepții atenieni și Teseu	Scena Oedip Antigona	Scena Oedip Creon Antigona Tebanii	Scena Oedip Creon Antigona Teseu Înțelepții	Scena Oedip - Antigona Teseu	Scena finală Cor și postludiu orchestral
Leitmotive	I m. Atenei	I m. Atenei	I m. Oedip Antigona Atena	Creon Antigona	Oedip Iocasta Laios Destin	Antigona Eumenidele	Oedip Atena
Tonalitate	mi major	si - mi si	mi bemol la - sol si	fa - sol re - mi	si - mi	mi - sol	re - mi - sol major
Structura	A	BAB	CAD	EC	BC	AFD	BA
Nr	321	324 325 329	330	341	357	372, 379 382	386 393

Epilogul are o formă liberă, complexă, de rondo bitematic cu elemente de sonată. Spre sfîrşitul temei B, corul înţelepţilor modulează din mixolidic în *re* major şi secvenţional într-o serie de alte tonalităţi. Modificările aduse leitmotivului Atenei, precum şi celorlalte leitmotive prezente în acest act ne îndreptăţesc să vorbim de un ciclu variaţional desconcentrat în cadrul formei mari de rondo bitematic.

Extrem de interesant este faptul că leitmotivul Antigonei este supus unei mulări tonale. Apare întîi în *fa* minor, nr. [330], măsura a treia, apoi modulează în *la bemol* major. Contrapunctarea leitmotivului Antigonei cu corul înţelepţilor, nr. [357], readuce idioma în *mi* major (corul este pe treapta V). Aria „*Adio, dulce Antigona*", nr. [379] (măsura a treia), ne prezintă leitmotivul fiicei lui Oedip, tot în *mi* major. Dacă socotim leitmotivul Antigonei ca pivotul B-ului din rondo, atunci sîntem îndreptăţiţi să vorbim despre o formă de rondo-sonată întrucît există modulaţia temei secundare în tonalitatea de bază. Pe un plan mai elevat, renunţîndu-se la o sumedenie de elemente schematice sporadice şi ghidîndu-ne după sferele leitmotivice, s-ar obţine această schemă, considerînd temele A şi B drept două faţete ale aceleiaşi sfere de idei.

A	B	A	C	D	A/B	A	B	C	A
a+b I m. Atena + Corul înţelepţilor	Antigona	(a)	Oedip	Creon	(b)	(a)		I m. Oedip (răsturnat)	b+a

S-ar mai putea releva faptul că în final ordinea dispunerii refrenelor — leitmotivul Atenei şi corul înţelepţilor — este inversată: ab=ba. Se poate vorbi şi despre un moment al fuzionării lor cînd se prezintă celula clasică a leitmotivului şi fraza conclusivă a corului nr. [393] şi [394]. Cît priveşte considerarea refrenului în totalitatea celor două idei, deci ca două aspecte ale aceleiaşi imagini, credem că nu este temeinic fundamentată, dată fiind funcţia lor dramatică, total diferită. În plus, leitmotivul Atenei şi corul înţelepţilor nu apar întotdeauna împreună. Enescu tratează diferenţiat ideile în speţă.

Se cuvine subliniată şi comportarea autoritară a leitmotivului Oedip şi Antigonei. Acesta din urmă apare în trei rînduri oarecum simetric. Punctul central fiind suprapunerea lineară cu cel al corului înţelepţilor. Leitmotivul lui Oedip domină autoritar îndeosebi fazele dispuse în afara extremităţilor şi chiar a momentelor centrale. O relevaţie în plus, ce favorizează teza construcţiei proporţionate, temeinic motivate şi simetrice.

* * *

Scanned with OKEN Scanner

Să rezumăm structurile complexe ale tragediei lirice.

Actul I — Prolog — fantezie lirico-dramatică.

Actul II — Tabloul întîi — formă de sonată cu repriză în oglindă.
Tabloul al doilea — lied, formă complexă tripartită.
Tabloul al treilea — poem dramatic complex și formă complexă tripartită variațională, cu elemente de sonată.

Actul III — variațiuni dramatice.

Actul IV — Rondo bitematic (cu elemente de rondo-sonată).

Alți factori care contribuie la unitatea întregii tragedii lirice

Sub acest aspect credem că se identifică nu numai cele patru mișcări ale simfoniei, ci și forme complexe specifice genului liric, care însă se apropie în general de tiparele arhitectonice ale simfoniei. Cît privește magistrala planului dramaturgic, ea pledează pentru expoziție : actul I și tabloul întîi al actului II, dezvoltarea conflictului, actul II și III. Culminația, tot în actul III. Deznodămîntul, actul IV, deși se suprapune la început unei etape întîrziate a dezvoltării. Pe un plan suprageneral, forma întregii tragedii lirice decurge dintr-un travaliu variațional al leitmotivelor, cu precădere ale lui Oedip și destinului, întrucît întregul tematism simfonic se desprinde din aceste două izvoare generice. Tehnica variațională este favorizată și chiar impusă de acțiune, de ideea confruntării Omului și destinului. În Oedip, ca în nici o altă operă, acțiunea este foarte condensată și conexată asupra unui aspect : prezicerea, soarta lui Oedip. Totul se raportează la ea. De asemenea, dată fiind opoziția planurilor obiective și subiective, exterior și de conștiință, se readuc aceleași lucruri, fapte și idei sub alte unghiuri. Faptele esențiale se petrec în actul II : paricidul și incestul. Ele însă se recapitulează, se reconstituie în actul III. În actul I se exprimă într-o formă succintă conspectul acțiunii din ciclu. În fond, este aceeași acțiune, cunoscută și totuși necunoscută. Prevestirea are loc în finalul actului I. Se fac referiri la ea în tabloul Corintului. Sfinxul, indirect, rîde prevestitor în scena morții ; Tiresias, în actul III, repetă ceea ce spusese cu ani în urmă. În finalul actului III și în epilog, Oedip va fi acela care reia firul situațiilor cunoscute, explicînd dualitatea lor și demonstrînd de ce este nevinovat. Genialitatea și complexitatea acțiunii *Oedip*-ului rezidă tocmai în confruntarea aceleiași idei, în judecățile de gîndire cu substrat filozofic, făcute pe aceeași temă. La rîndul ei, „tema" va determina, pe plan muzical, aplicarea unei metode similare.

Folosirea leitmotivelor în opera pre-enesciană se făcea după principiul ilustrării unor idei, personaje, situații ce aveau continuitate în acțiune. În *Oedip,* leitmotivele sînt structural fundamentate de dramaturgie care se rotește în jurul unei axe la diferite niveluri și intensități. Leitmotivele enesciene nu au iz de reminiscență (cu două excepții), de teme frumoase, care, repetîndu-se, s-ar putea reține. Leitmotivele ce conferă arhitectonicii oedipiene unitate ciclică sînt formule necesare, organice, vitale. Și la Wagner,

Scanned with OKEN Scanner

ele sînt indispensabile. Da, numai că readucîndu-se insistent, în formele stereotipe, se transformă în sistem ce riscă să precumpănească asupra altor factori de maximă eficacitate dramatică. Readucerea nomenclatoarelor muzicale în partitura oedipiană se face sub o formă mult mai variată şi, ceea ce nu trebuie omis, întotdeauna de o alură emoţionantă, profund necesară şi motivată. În plus, leitmotivele în tragedia lirică *Oedip* sînt monolite, ca sursă intonaţională, monotematice, pornind dintr-un embrion, pe cînd operele wagneriene sînt bazate pe leitmotive de caractere diferite şi, implicit, diferite ca sursă intonaţională. Materialul tematic simfonic enescian este redus la esenţă. În cursul travaliului, esenţa este tratată în cele mai variate modalităţi posibile. Astfel, esenţa apare neesenţializată. Repetările sînt de fapt nonrepetări. Sinteza muzicală rezultă din ciocnirea identităţilor diversificate.

Arhitectonica tragediei lirice, privită în ansamblu, relevă cîteva trăsături noi care pledează tot pentru unitate şi simetrie. Este suficient să arătăm că toate actele (nu tablourile) sînt deschise şi închise de către cor. Ne referim la partea vocală, deoarece în caz contrar, teza este infirmată. O singură excepţie, finalul prologului. După *lamentoso,* Laios rosteşte cîteva replici. În epilog, corul este reprezentat prin grupul bătrînilor atenieni. Teza este confirmată şi mai mult dacă invocăm factorul instrumental. Un alt argument în favoarea echilibrului : numerele muzicale, relativ închise — arii, monologuri, coruri de divertisment — sînt plasate în actele extreme. În actul central, asemenea forme mai statice nu se întîlnesc, sau constituie excepţii situate tot la periferie.

Totodată, în actele mărginaşe se întîlnesc teme cantabile, melodioase, pe cînd în actele de acţiune intensă aceste atribute, de regulă, lipsesc. În plus, unele teme cu sferă de acţiune restrînsă la un act sau tablou pot juca un rol hotărîtor în definirea construcţiei. Ne amintim de tema corală a înţelepţilor sau de tema sărbătorească din actul I. Dramaturgia favorizează deci procedee tematice în contextul caracterului acţiunii : idei muzicale locale, cu o sferă de influenţă covîrşitoare, dar pe o suprafaţă limitată, şi idei muzicale generale, de circulaţie universală, nelimitate ca spaţiu de interacţiune.

Echilibrul întregului se realizează şi prin caracterul dominant al simfonismului. În această direcţie, ca şi Wagner (*Walkiria, Amurgul Zeilor*), Enescu procedează la dezvoltări tematice, pe de o parte, iar pe de alta, îşi încadrează momentele dramatice în pagini mai puţin încordate, senine, lirice. Prologul şi epilogul încercuiesc actele mijlocii foarte dense ca expresie dramatică. Se creează astfel un paralelism de atmosferă între actele I şi IV, care încadrează într-o simetrie, ca expresie dramatică, actele II şi III. Actele mediane au o concentrare dramatică, pe cînd cele periferice, o atmosferă mai destinsă. Şi prin dimensiunile lor, actele de maximă forţă dramatică sînt mai extinse decît cele mărginaşe, mai puţin încordate ca expresie. Printr-o asemenea concepţie unitară a ansamblului arhitectonic, Enescu a dat răspuns practic la ceea ce exprima în cuvinte, referindu-se la unii compozitori moderni : „Cred că este o greşeală a unora dintre moderniști de a

Scanned with OKEN Scanner

acorda toată atenţia unor amănunte de tehnică componistică prin repetarea cărora vor să-şi afirme originalitatea, neglijînd însă ansamblul lucrărilor." [1]

Leitmotivul lui Oedip are un enorm rol unificator. În afara înrudirilor leitmotivice, a generării unor teme, a acţionării asupra arhitectonicii unor acte, se manifestă autoritar, conclusiv, în încheierea fiecărui act sau tablou. Acesta stabileşte arcuri intonaţionale între fiecare act, lăsînd în urechea spectatorului ultima idee. Cu alte cuvinte, fiecare act sau tablou se încheie prin leitmotivul Oedip. Nici un act însă nu începe cu el. Actele încep cu leitmotivul destinului (preludiu şi actul III), tema sărbătorească (prolog), leittema păstorilor şi apoi Corintul (tabloul întîi, actul II), leitmotivul paricidului (tabloul al doilea, actul II), leitmotivul disputei (tabloul Sfinxului) şi leitmotivul Atenei (epilogul). Dacă ţinem să fim foarte riguroşi, ne vedem siliţi să menţionăm că debutul tabloului Tebei aduce intonaţiile lui Oedip, în factura orchestrală, ca fundal simfonic.

Finalurile, axate toate pe leitmotivul lui Oedip, îl prezintă sub două aspecte : melodic şi armonic. O precizare : cînd spunem final, nu avem în vedere ultima măsură, ci ultimile opt-zece tacte. În prolog, leitmotivul lui Oedip apare melodic, nr. [7], pe un acord static, de *sol* major. În acelaşi final, îl găsim sub forma unui contrast armonic la interval de cvartă lidică între *sol* minor, tonalitatea preludiului, şi acordul *do diez* minor, cu care se încheie. Ultimele măsuri ale actului I ni-l înfăţişează la nr. [67] violoncelele şi fagoturile, în antepenultima măsură (*do diez — fa diez*). În coda interludiului din tabloul Corintului îl auzim la nr. [114] (o măsură anterioară) şi sub forma unei variaţiuni melodice ornamentate în ultimele măsuri. Tabloul paricidului ne oferă ambele aspecte. Leitmotivul Oedip apare sub forma unor complexe acordice melodizate (*sol — fa diez — do — fa diez — sol*, nr. [135]) şi ca un acord *fa diez* şi *mi* minor, care poate fi interpretat ca un acord de *do* major, fără fundamentală, întrucît nota *do* (*do diez*) face parte şi din acordul *fa diez*. Acest argument se întemeiază pe faptul că în măsura anterioară, acordul *do* major este fără echivoc. Finalul actului II prezintă leitmotivul mai deghizat, inclusiv în formula cadenţială. În actul III, nr. [320] (măsura a treia şi a cincea), are o fizionomie sobră şi monumentală. Sub o formă melodică augmentată se profilează în finalul epilogului (măsura a treia de la urmă). Cvarta lidică (atît de caracteristică leitmotivului Oedip), cvarta perfectă sau micşorată, se reflectă în planul tonal al unor numere simfonice sau acte. Relaţia *sol — do diez* o avem în preludiu ; *do diez — fa diez*, în actul I ; iar *mi — la bemol*, în actul III. Se mai pot face şi alte constatări, ca bunăoară în actul I, incluzînd şi preludiul, unde se profilează relaţia de secundă între început şi sfîrşit, *sol — fa diez*, interval constitutiv al leitmotivului destinului şi Oedip. Un caz oarecum analog, cînd fiecare act se termină printr-un procedeu comun, îl prezintă opera *Wozzek* în care, un acord „à la maniere" de tonică, în funcţie de dispoziţie, pune capăt dezvoltărilor muzicale.

Ceea ce apare de-a dreptul surprinzător şi unic în literatura genului este că leitmotivul lui Oedip, al disputei şi, parţial, al destinului se repercu-

---

[1] Liviu Artenie, „George Enescu ne destăinuieşte ce l-au învăţat cei 50 de ani de viaţă", „Rampa", Bucureşti, 16 septembrie 1931.

tează unificator asupra planului tonal al întregii opere. Desigur, în acest sens ne referim la tonalitatea predominantă într-un anumit act. Astfel, preludiul şi actul I impun tonalitatea *sol* (minor), actul II, prin paginile centrale, monologul lui Oedip şi tabloul încoronării, *re* (minor-major). Actul III, *mi* minor (major) şi *do* (*do diez*) minor, iar actul IV, *mi* şi *sol* major. Alăturînd tonalităţile, constatăm nu numai o simetrie între extreme, dar ceea ce este de-a dreptul senzaţional, formarea leitmotivului Oedip, al disputei.

	Actul I (prolog)	Actul II	Actul III	Actul IV (epilog)
Tonalitatea actelor	sol	re	mi-do (do diez)	mi - sol
Tonalitatea leitmotivului Oedip, disputei	sol	re	do diez (do becar)	sol

Ne mai rămîne să concludem că partitura *Oedip*-ului este remarcabilă din toate punctele de vedere. Dramaturgia este condusă cu o mînă de mare maestru, iar arhitectonica, atît de dificilă în genul liric, trădează flacăra genială a muzicianului atotstăpînitor al formelor complexe.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

OEDIP — „CHEIE DE BOLTĂ" A CREAŢIEI ENESCIENE

„N-am făcut altceva decît să traduc ceea ce auzeam cîntîndu-mi în inimă."

GEORGE ENESCU

Formulînd aceste cuvinte, ne purtăm gîndurile asupra locului transfigurației lirice a legendei oedipiene în ansamblul creaţiei lui George Enescu. De la bun început se impune precizarea că *Oedip* este „cheia de boltă", coloana vertebrală a întregului şir de opusuri, cu alte cuvinte, chintesenţa spiritului enescian.

Mărturiile lui Enescu îndreptăţesc considerentele potrivit cărora Oedip este centrul gravitaţional al întregii sale creaţii

Pilonii tezei pe care vom demonstra-o în prezentul capitol sînt aşezaţi de însuşi Enescu. În diverse împrejurări compozitorul şi-a manifestat atitudinea faţă de partitura unicei sale tragedii lirice. „Nu-mi aparţine mie să declar — spune Enescu — dacă *Oedip* este sau nu cea mai desăvîrşită dintre lucrările mele. Ceea ce pot să susţin însă cu certitudine e că, dintre toate, îmi este cea mai dragă." Aceste cuvinte sînt rostite în convorbirile cu Bernard Gavoty şi, ca atare, avînd în vedere întregul drum parcurs, transced o puternică doză de cumpătare şi modestie. În preajma premierei mondiale a *Oedip*-ului, previziunile sînt mai cutezătoare : „Aceasta va fi desigur opera vieţii mele". [1]

Precizările enesciene sînt dovada zguduitoare a modului în care artistul îşi identifică existenţa umană şi creatoare cu produsul plămădit : „Am pus în această operă toată substanţa fiinţei mele, tot sufletul meu. Am reuşit oare ? Peste cîteva zile (se are în vedere premiera, n. n.), criticii şi publicul vor avea în mîinile lor întreaga mea viaţă." [2]

---

[1] * * * „OEDIP de George Enescu la Opera din Paris. Ce declară compozitorul cîteva zile înainte de premieră", „Adevărul", Bucureşti (1936) nr. 15944, 12 martie.

[2] Idem.

În *Amintiri*, descifrăm același ton dramatic pronunțat parcă și mai categoric : „M-am gîndit adesea că, reușită sau nereușită, orice existență își are aventura ei, drama sa secretă. Resortul meu, drama și aventura mea țin de două silabe, pe care Sofocle le-a făcut celebre : OE-DIP . . . !“ [1] Comentariile ni se par de prisos. Mai este nevoie să subliniem că Enescu a fost consecvent întreaga viață în ideile sale ? Că nu a manifestat o atare intensitate a afecțiunii sale pentru nici o altă lucrare ? Enescu nu și-a permis să folosească cuvinte sentențioase. Nici n-a emis aprecieri de valoare asupra capodoperei sale, deși era cel mai îndreptățit să o facă. S-a ferit de evaluări artistice calitative, lăsîndu-le în seama altora, a muzicienilor și a publicului.

Inevitabil, posteritatea a confirmat previziunile și a sedimentat optica enesciană asupra locului deținut de Oedip. Cei mai autorizați muzicieni și exegeți îndreptați asupra întregii creații și-au permis să stabilească niveluri distinctive în coloana finită în spațiu și infinită în timp a lucrărilor bardului de la Liveni. Mihail Jora susține că *Oedip* este „«cheia de boltă» a carierei și gîndirii lui Enescu“ [2]. La concluzii asemănătoare ajunge și George Bălan : „oricine compară muzica enesciană cu un lanț de munți vede în *Oedip* cea mai semeață dintre creste . . .“ [3] Antoine Golea consideră *Oedip*-ul „opera capitală a acestui titan puternic și generos . . .“ [4]. Din păcate, s-a recurs în măsură insuficientă la argumente științifice de ordin muzicologic, pentru a se susține temeinic afirmațiile confirmate de realitatea creației enesciene.

Este drept, timid, s-au căutat justificări. În anumite studii s-a susținut că *Oedip* este capodopera lui Enescu, pentru că l-a preocupat pe compozitor mai bine de un sfert de veac. Incontestabil, teza se fundamentează pe o doză de adevăr. Factorul timpului, necesar pentru definitivarea procesului artistic, nu poate fi ignorat din cercul condițiilor obiective și subiective care concură la împlinirea muncii creatoare. Dar acesta este insuficient. A invoca numai factorul anilor de creație, pentru a demonstra soliditatea unei lucrări, mi se pare a recurge la o metodă puerilă. Așa stînd lucrurile, ar însemna să simplificăm la maximum activitatea sacră de creație și să decretăm o valoare după criteriul timpului în care a fost creată.

Din fericire, în aprecierea valorii creației, decisivi sînt factorii de natură artistică ce nu pot fi substituiți și nici nu se lasă convertiți. Ei acționează în virtutea legilor frumosului ce are suficiente atribute proprii care îi permit să reziste și să supraviețuiască intemperiilor. Durabilitatea creației nu este direct proporțională cu timpul afectat compunerii. În cazul lui *Oedip*, Enescu a zăbovit îndelung asupra partiturii din motive obiective, semnalate într-un capitol anterior, între altele, anii primului război, care l-au despărțit de libretist și de manuscrise, veșnicele turnee care nu-i dădeau răgazul cuvenit pentru creație. La cele spuse se adaugă scrupulozitatea maestrului, dorința constantă de autoperfecționare. Enescu a meditat îndelung asupra

---

[1] Bernard Gavoty, *Op. cit.*, p. 129.

[2] Mihail Jora, „George Enescu“ pliantul mapei cu discuri conținînd opera *Oedip*, înregistrată de Casa Electrecord.

[3] George Bălan, *George Enescu. Mesajul-Estetica*, București, 1962, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, p. 147.

[4] A. Golea, „Comemorarea lui George Enescu“, Corespondență din Paris, „Secolul XX“, București, 1965, nr. V, p. 157.

Scanned with OKEN Scanner

fiecărei note, asupra fiecărei măsuri. Colaborarea dintre instinct şi raţiune, spre a releva esenţialul, a înlătura detaliile inutile şi a face cît mai vie expresia, a solicitat lui Enescu ani de zile, în care artistul s-a identificat întru totul cu opera sa. Aici avem temeiul paralelismului făcut între viaţa lui Enescu şi cea a eroului titular al tragediei lirice, despre care vom vorbi mai tîrziu.

Oedip reflectă atitudinea lui Enescu despre viaţă şi artă

Oedip a devenit capodoperă şi pentru că reflectă în cel mai înalt grad concepţia enesciană asupra artei şi vieţii ; reprezintă fidel filozofia creatorului care emite idei şi judecăţi, întruchipează cu profunditate stilul compozitorului, marchează o nouă etapă în traiectoria muzicii româneşti. În sfîrşit, partitura tragediei lirice este o sinteză a unei contribuţii personale şi a cuceririlor universale înregistrate pînă în acea epocă şi totodată un deschizător de noi orizonturi, un punct de pornire, o inepuizabilă sursă de învăţăminte. Dacă ne-am mărgini numai la aceste judicioase consideraţii, n-am spune mare lucru. Aprecierea *Oedip*-ului trebuie însoţită de superlative care, paradoxal, nu pot da măsura cuvenită ponderii acestei lucrări în ansamblul creaţiei enesciene. *Oedip* nu este o lucrare oarecare, ci ea se desprinde ca cea mai importantă creaţie a lui George Enescu, cea mai reprezentativă, cea mai sublimă. În ea se află tot ceea ce autorul a avut mai nobil şi generos în făptura sa ; în ea se întruchipează idealul său, crezul artistic exprimat concret în idei, în stil, în expresie. Argumentul suprem pe care-l invocăm îl constituie însă filiaţia *Oedip*-ului cu celelalte lucrări, ceea ce permite asocierea şi distanţarea, care dau putinţa măsurii exacte a greutăţii sale. În capitolele precedente am încercat să demonstrăm eşafodajul muzical al *Oedip*-ului, procesul lăuntric, constitutiv, care a germinat pe parcurs concluzii asupra stilului, dramaturgiei şi arhitectonicii. Ne rămîne ca în rîndurile de faţă să raportăm *Oedip*-ul la celelalte creaţii — fără să le subestimăm, fără să proslăvim unilateral obiectivul studiului nostru — în scopul stabilirii comunităţii şi, desigur, al plasamentului operei *Oedip*.

Apelarea la metoda comparativă este înlesnită de formidabila unitate a creaţiei enesciene ce desenează în timp o linie circulară care, mereu pe alte planuri, aminteşte, în modalităţi diferite, punctele de pornire, impulsurile iniţiale. În tonalitatea lucrărilor sale, Enescu se conduce parcă după principiul variaţiunilor, cu depărtări şi reveniri la matca marilor magistrale. În acest mod, suprafaţa tematică, deşi generoasă, nu se dispersează în structuri eterogene, nu se pulverizează, ci se arcuieşte pe anumite formule constitutive, forînd în profunzime, reflectînd o gamă infinită de nuanţe policrome ale cîtorva mari teme. Dezvoltarea lor logică poate fi asemuită cu ramurile unui copac desprinse dintr-un trunchi comun : creanga cea mai importantă se dovedeşte a fi cea a lui Oedip.

* * *

Compozitorul Enescu şi-a grefat întreaga creaţie pe cîteva teme fundamentale sau sfere tematice, aidoma marilor artişti care reiau ostentativ un

Scanned with OKEN Scanner

număr limitat de idei. Şi-a permis, astfel, să aprofundeze imagini preferate, să le dezvolte, îndreptînd, din unghiuri diferite, fascicolul de lumină asupra unui aspect, trăire, mesaj.

Anumite teme fundamentale, cu caracter programatic, se detaşează din creaţia enesciană : reîntoarcerea la copilărie, peisajul românesc şi ideea luptei omului cu forţele adverse. În aceste coordonate se încadrează şi lucrări al căror program nu a fost niciodată declarat, dar care, prin gingăşie, evocare pastorală sau tensiune, ce atinge în momente de supremă încordare coardele tragicului, se interferează şi se asociază temelor preconizate. Delimitarea nu exclude existenţa de sine stătătoare a unor lucrări ancorate în sfere lirice, narative, eroice şi dramatice. În aceste cazuri se pot stabili relaţii de filiaţiune tematică muzicală cu lucrări reprezentative pentru una din cele două categorii formulate.

Tema Omului şi a destinului în muzica lui George Enescu

Prin complexitatea structurii, acuitatea ideilor şi forţa expresivă, din întreaga creaţie enesciană se remarcă ciclul omului angrenat în dispută cu destinul, cu forţele oarbe ale fatalităţii : *Simfonia a III-a, Oedip* şi *Vox Maris*. Pe aceeaşi axă se înscriu şi lucrările cu un conţinut oarecum înrudit, *Octetul de coarde, op. 7, Simfonia I-a, op. 3, Simfonia a II-a, Sonata pentru pian nr. 1 op. 24, Cvartetul de coarde nr. 2, op. 22, Simfonia de cameră, op. 33*. Mai direct, tema expusă se profilează în lucrări diferite ca gen — simfonie, tragedie lirică, poem vocal-simfonic, în care se recurge la vocea umană. Ele au fost considerate de Wilhelm Berger şi Gheorghe Constinescu ca o adevărată trilogie [1].

Prin forţa lucrului, *Simfonia a III-a*, opera *Oedip* şi poemul *Vox Maris* formează o entitate inseparabilă, similară unei trilogii. Adîncul umanism enescian se exprimă prin ele în forme concrete, vibrante, problemele de etică umană ridicîndu-se la nivelul unor generalizări emoţionante. În toate cele trei lucrări, deasupra discursului orchestral şi solistic, se află corul, comentatorul întîmplărilor, ce poartă parcă întregul etos al dramei antice. Acest aspect se pretează, după părerea noastră, la un corectiv. Corul poartă etosul dramei antice, dar numai parţial. Cel puţin în măsură egală, această funcţie o deţine orchestra care, în lucrările enesciene citate, are un rol mai activ decît corul. În plus, corul în *Simfonia a III-a* apare numai în final, ca un element de amplificare sonoră, ceea ce se confirmă prin neapelarea la text, ci numai la vocalize. El se transformă în reprezentantul nemijlocit al conştiinţei umane. Corului mut din *Simfonia a III-a* îi corespunde în *Vox Maris* corul activ ; la început, prezent în vîltoarea dramei şi impresionant prin puterea de penetraţie a intonaţiilor sale, el capătă însă, spre sfîrşit, acel caracter imnic meditativ pe care-l găsim şi în finalul *Simfoniei*. Fiind de o substanţă muzicală evident înrudită, *Oedip* se încadrează, ca dramă propriu-zisă, între cele două lucrări simfonice ce par a constitui „prologul" (*Simfonia*) şi „epilogul" (*Vox Maris*) unei vaste creaţii dramaturgice în trei ipostaze.

[1] Revista „Muzica", nr. 9, septembrie, 1964, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

În linii generale, ideea *Oedip*-ului se înrudeşte cu cea din *Vox Maris*. Eroul central, Oedip, se încumetă să înfrunte destinul, simbolizat prin Sfinx, sau o forţă nevăzută, dar prezentă întotdeauna ; în poem, matelotul se avîntă în marea agitată de furtună pentru a înfrunta „mînia zeilor mării". În ambele cazuri, mobilul temerarei acţiuni se pliază pe altruism, pe sentimentul jertfei pentru colectivitate. Oedip se hotărăşte să provoace fiara cu chip de om pentru a salva Teba de primejdia ce o devora ; îl caută apoi pe ucigaşul lui Laios, animat de dorinţa izbăvirii cetăţii de ciuma cumplită. Matelotul se aruncă în valuri pentru a veni în ajutorul semenilor săi, după ce aude strigătul de alarmă, înfruntînd „fiara", acea fiinţă înfricoşătoare care este marea. În ambele lucrări, pe planul conştiinţei, eroii învinge. Pe Oedip l-am văzut cum realizează aceasta, chipul matelotului rămîne însă în mintea ascultătorului ca purtător al nobilelor sentimente, ca promotor al ideilor fraternităţii. Pe plan fizic, ambii sînt dominaţi. Oedip împlineşte prezicerile, iar matelotul este înghiţit de valuri. Undeva se lasă să se întrevadă că omul, deşi o fiinţă muritoare, este înzestrat cu însuşiri prometeice.

Filiaţia dintre *Oedip* şi *Simfonia a III-a* se lasă mai greu descifrată. În *Simfonie*, compozitorul nu foloseşte cuvîntul menit să dea sens concret, precis determinat imaginilor. Ceea ce nu înseamnă că muzica nu se pretează la tălmăciri de natură să înlesnească înţelegerea ei. Prin spiritul reflexiv-dramatic şi liric, *Simfonia* marchează primul pas înspre problematica filozofică a existenţei şi neantului. Acest conţinut a fost sesizat de primii comentatori ai lucrării, atribuindu-i o semnificaţie dantescă. În pofida uşoarei tente ilustrative ce i se conferă prin asocierea Purgatoriului, Infernului şi Paradisului, remarcăm încercarea de asociere a muzicii enesciene cu imagini literare avînd substrat filozofic. Comentatorii de atunci nu aveau perspectiva creaţiei şi nu cunoşteau marile lucrări axate pe tema fundamentală a disputei omului cu destinul. Din acest punct de vedere, George Bălan avea dreptate cînd scria că *Simfonia* enesciană cu cor „... pune problema destinului uman aflat în vîltoarea încercărilor cumplite ale vieţii..." [1]

Sub acest raport tematic ea se înrudeşte cu *Oedip*. Desigur, conţinutul oarecum evaziv al *Simfoniei*, pretabil celor mai felurite interpretări, nu se compară cu acel al *Oedip*-ului, unde lupta este categorică, precis exprimată şi cunoaşte etape clar conturate. În *Simfonie*, lupta se dă pe planul ideilor, al frămîntărilor de conştiinţă. Propriu-zis, stihia încleştării se declanşează în mişcarea mediană şi cunoaşte momente de sufocare, de aprigă încordare dramatică. Asociaţiile dintre cele două lucrări sînt mai evidente pe plan concepţional muzical. *Oedip* se conturează ca lucrarea cea mai închegată dramatic, avînd o intrigă activă, o înlănţuire organică a evenimentelor, caractere umane individualizate. Asemenea atribute sînt absente *Simfoniei* şi poemului muzical dramatic.

În contextul genului fiecărei lucrări, lipsurile semnalate devin calităţi. Adică, specificul fiecărui gen abordat nu a permis transpunerea legilor dramaturgiei de operă, ci respectarea cerinţelor sale interioare. Totuşi, şi în aceste circumstanţe, se pot aduce unele observaţii. Dacă *Oedip* este clădit pe un conflict dinamizator, nu acelaşi lucru se poate spune cu privire la

[1] George Bălan, *Op. cit.*, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

Simfonie, unde forma de sonată a primei părți oferea teren pentru confruntarea unor idei diametrale, pe ciocnirea imaginilor contrastante. Enescu alege însă o altă cale, a reflexivității și, în consecință, reliefează ideea principală, ce se reia sub felurite aspecte noi. Ideea secundară, deși diferită, nu are potențele simfonice ale oponentei sale, și ca atare, apare mai degrabă ca o completare, o nouă fațetă a celei dintîi, plină de reverie și lirism. Eroului nu i se opun forțe adverse, egale ca personalitate, ci este condus prin multiple aspecte ale existenței. În partea secundă se prezintă o altă lume, aceea a confruntării, a luptei. Chipul ideii de bază al primei părți, ciclică, primește înfățișări transfigurate : de la groază și vacarm, pînă la marșul diabolic, necruțător, nimicitor. Fizionomia aceleiași idei este cu totul alta în finalul imnic, înălțător, sideral, mobil, al cărui etos este foarte apropiat de cel oedipian. Deci, o temă supremă, adaptată celor trei mișcări contrastante. Ultima ipostază a motivului oedipian, *Vox Maris,* are o altă dramaturgie, bazată pe teme contrastante, clădite logic pe secțiuni ce interferează elemente din genul poemului simfonic, cantatei lirice și oratoriului patetic. Eroului i se opun forțe egale ca expresie. El este plasat într-o sferă conturată, dar înconjurată de sfere adiacente. Într-un cuvînt, o întreagă lume sonoră ce concură la desfășurarea acțiunii muzicale, la plasticitatea ei, numai că are un curs molcom, pe axe largi, esențializate. Ca structură dramaturgică, *Vox Maris* se apropie mult, prin nota sa specifică, de *Oedip.*

Comparația noastră, de la bun început, operează cu valori neegale, cu genuri diferite. Deci, cu valori neoperabile. Am nesocotit acest neajuns, tocmai pentru a schița o apropiere între ele și pentru a nu dezavantaja simfonia sau poemul. Prin natura genului liric, *Oedip* apare drept o lucrare complexă sintetică, mai bogată în semnificații, procedee și consecințe. Pe acest făgaș, continuînd raționamentul, putem spune că *Oedip* se situează din capul locului, undeva, în fruntea lucrărilor enesciene. Dar această concluzie este încă insuficientă. *Oedip* apare ca o continuare, ca o încununare a conflictului schițat în unele lucrări ce culminează cu *Simfonia a III-a* și, totodată, ca o culme ce conduce spre *Vox Maris,* popasul ultim al unei experiențe de viață, al unei filozofii.

În *Oedip,* Enescu a exprimat complet și multilateral antiteza om-destin, făcînd din partitură un crez filozofic, o concepție umanistă înălțătoare. În celelalte lucrări, acest caz a găsit o întruchipare parțială. Comparativ cu *Oedip,* în ele s-au reflectat numai anumite dimensiuni și fațete ale gîndirii, nesolicitînd un asemenea efort susținut. Toate acestea, prea bine înțelese de Enescu, l-au făcut să se simtă atașat îndeosebi de *Oedip,* în care a investit o nemăsurată trudă și o simțire vie.

Înrudiri tematice între Oedip și celelalte lucrări

Relația dintre tragedia lirică și restul opusurilor enesciene se fundamentează pe similitudini tematice variaționale. Se poate identifica alinierea unor cicluri de lucrări, din punct de vedere al asemănării ideilor care le animă. Acest aspect însă este împins pe plan secundar de confluențele temelor muzi-

Scanned with OKEN Scanner

cale ce se stabilesc între multe lucrări enesciene, şi mai ales între acelea care alcătuiesc un anumit ciclu. Urmărind creaţia lui George Enescu, după o temeinică familiarizare şi aprofundare, încep să reiasă asociaţii între idei muzicale ale unor opusuri diferite ca gen, născute în perioade apropiate, dar şi la intervale distanţate. Asemenea idei, organizate după principiul fanteziei improvizatorice, oferă cîmp larg afirmării personalităţii creatoare. Datorită nonrepetării caracterului imaginii muzicale, cît şi diversităţii înfăţişării idiomelor comune, se acumulează un lanţ tematic ce încercuieşte întreaga creaţie, conferindu-i unitate în diversitate. O asemenea metodă componistică reprezintă un fenomen rar în istoria muzicii, deşi premisele ei se întrupează în creaţia unor compozitori din trecut. Am îndrăzni să afirmăm că n-a fost însă atît de solid concepută şi realizată ca la Enescu. S-ar putea vorbi în acest sens despre un caracter ciclic al întregii sale creaţii şi nu numai al unor lucrări care, de asemenea, profesează principiul amintit.

Elementele ciclice arcuite pe cuprinsul a mai multor lucrări nu s-au instaurat o dată cu primele încercări componistice. Au apărut pe parcurs, o dată cu maturizarea individualităţii creatoare. S-au cristalizat în lucrări datînd din primul deceniu al secolului al XX-lea şi au fost aplicate consecvent începînd cu *Simfonia a III-a* şi *Sonata în fa diez minor pentru pian.* Cum aceste lucrări, îndeosebi ultima, coincid cu anii compunerii *Oedip*-ului, deducem că în partitura acesteia s-a oglindit cu maximă forţă principiul enunţat. Altfel spus, în paginile tragediei lirice se întîlnesc teme a căror structură celulară este înrudită cu a unor teme de bază din lucrările scrise în aceeaşi perioadă.

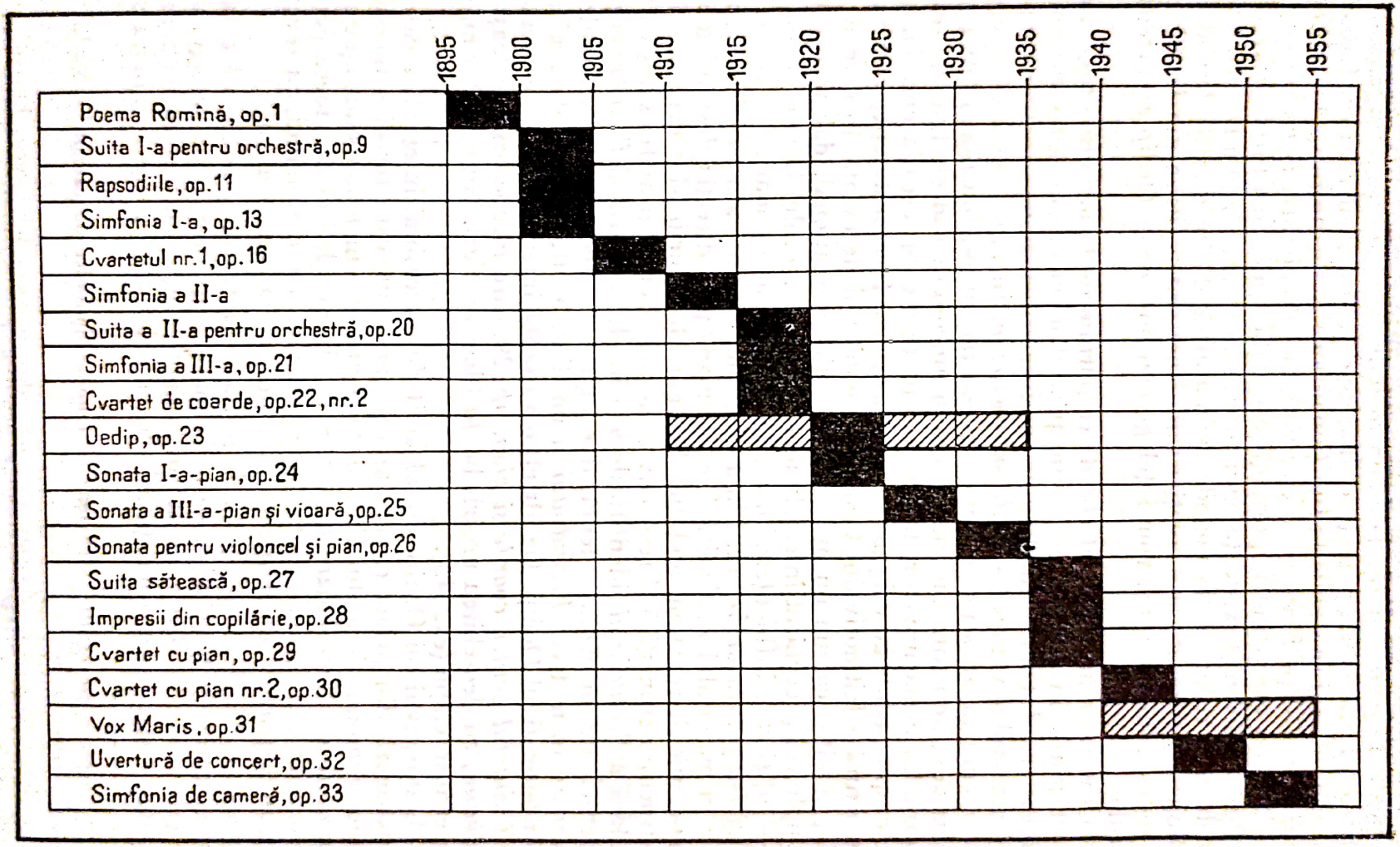
S-ar putea obiecta că utilizarea unor teme asemănătoare în creaţii compuse în aceiaşi ani poate fi uşor înţeleasă şi nu reclamă principii teoretice. Într-adevăr, s-ar putea privi lucrurile şi într-un asemenea chip. Dar atunci cum se explică faptul că ulterior lui *Oedip,* într-o serie de lucrări, se regăsesc rudimente tematice specifice unor leitmotive importante din operă ?

Răspunsul dat nu poate ignora însă următoarele aspecte : întîi, Enescu şi-a formulat anumite tipuri tematice, inclusiv cele obţinute prin transfigurarea surselor folclorice, care reprezentau personalitatea sa şi, în consecinţă, le-a reluat conştient ; al doilea, într-atît îi era de viu în memorie şi în toată fiinţa sa tematismul oedipian, care l-a subjugat întru totul, încît nu s-a putut îndepărta de el ; al treilea, consideră că anumite formule intonaţionale, cu toată dezvoltarea şi transfigurarea lor în cursul dezvăluirii dramei, nu şi-au epuizat resursele.

Situat undeva în centrul creaţiei (nu atît ca număr de opus, cît în privinţa perioadei de elaborare), *Oedip* polarizează în jurul său tot ceea ce este mai caracteristic în configuraţia temelor muzicale enesciene. Sub acest aspect, este un corolar, un produs sintetizator, care, pe bună dreptate, poate şi trebuie socotit drept etalon al stilului enescian şi totodată strălucit reprezentant. Astfel se explică de ce, dacă stăpîneşti ca cercetător sau ascultător muzica *Oedip*-ului, ai asigurată cheia spre porţile întregii creaţii a genialului compozitor român.

Un tablou sinoptic al creaţiei enesciene va prezenta, vizual, raportul cronologic al *Oedip*-ului cu celelalte lucrări.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

O trăsătură constantă a creației sale se referă la atenția acordată temelor muzicale. O temă o dată elaborată include cu siguranță în organizarea sa lăuntrică o formidabilă potențare. Înainte de a o definitiva, i se studiază resursele simfonice, i se stabilește funcționalitatea dramaturgică. O asemenea temă, parafrazîndu-l pe Enescu, nu este un punct de plecare, ci un rezultat.

Tocmai cunoscînd importanța acordată temei în cadrul procesului componistic enescian și existența unui ciclism „intervalic", cum l-a denumit Ștefan Niculescu [1], recurgem la metoda comparativă dintre diferite leitcaracteristici oedipiene și alte idei ale creației sale. Vom vedea cîteva din filiațiile directe ale muzicii lui Enescu și vom înțelege mai bine de ce *Oedip* este coloana vertebrală.

Cititorul s-ar putea întreba de ce pornim de la melodiile tragediei lirice, depistîndu-le în alte lucrări, și nu procedăm viceversa, ignorînd uneori criteriul istoric ? Foarte simplu : ne conducem incursiunea analitică după obiectul prezentului volum — *Oedip-ul enescian*. În plus, aici ideile muzicale la care recurgem au sensuri concrete, poartă anume funcționalități ce n-ar fi exclus să se perpetueze în eul creator și dincolo de cadrele fixe ale respectivei lucrări. La urma urmelor, temele fac parte tot din creația enesciană și grăiesc despre stilul său original. Oare s-ar putea face abstracție, vorbind despre o structură a leitmotivului Oedip, de ambitusul de cvintă, în care se circumscrie, ambitus comun nu numai acestui tip intonațional, dar și altora, ca de exemplu cel preconizat în celula motivică a Preludiului la unison (*sol — fa — re — la*) și care influențează hotărîtor configurația tematică a tuturor părților *Suitei I-a pentru orchestră*. Linia desenului melodic atît în leitmotivul Oedip cît și în materialul *Preludiului* se aseamănă prin direcția descendentă și apoi ascendentă și, repetăm, ambitus. Desigur, deosebirile sînt evidente, începînd cu structura cromatică și respectiv diatonică. Totuși, n-ar fi exclus ca formula celulară a *Preludiului*, identificabilă și în alte lucrări, să fi premers pe cea a tragediei, într-o evoluție lentă, dar sigură. Să recurgem la exemple. O intervertire în motivul *Preludiului* și un diez, o alterație, ne dă același desen ca în leitmotivul Oedip. De altfel, o variantă intermediară este tema a doua din *Cvintetul pentru coarde și pian, op. 29*, care începe prin aceleași note ca *Preludiul*, cu deosebirea urcării lui *fa* (deci *fa diez*). Nu ne referim, desigur, la metru și tempo (ex. 345).

Leitmotivul lui Oedip este alcătuit din succesiuni intervalice care-l individualizează din prima clipă, dar care nu-i sînt caracteristice numai lui, ci stilului componistic al lui Enescu. O incursiune în tematismul opusurilor ne furnizează o suprinzătoare cantitate de idiome, datînd din toate perioadele. Predomină însă formula de terță de pe tonică sau dominantă, cu revenirea la punctul de pornire, de asemenea, cu superpoziția major-minor.

Ștefan Niculescu vorbește despre acest interval melodic x^1 caracterizat prin succesiunea terță mică — terță mare, variabilitate ce prefigurează stările cromatice. În *Oedip*, în cadrul leitmotivului citat, Enescu recurge la mobilitatea terței și nu o menține închistată. Ea însă poate fi minoră sau ma-

---

[1] „Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră", „Studii muzicologice", nr. 8/1958, p. 39.

[1] Ștefan Niculescu, „Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu", „Studii și cercetări de Istoria artei", București 1961, nr. 2, p. 419.

Scanned with OKEN Scanner

joră, dar, repetăm, este constantă într-un anumit context. În aceeași lucrare, alte teme se supun teoriei preconizate, privitoare la cele trei sunete constitutive. Așa sînt leitmotivele destinului, paricidului. În *Sonata I-a pentru vioară și pian*, în partea secundă, subiectul fugii, în constituția sa, ne oferă motivul *b* inversat ca direcție. El revine și în partea a treia (ex. 346).

Măsura a doua a temei principale din *Sonata a II-a pentru vioară și pian* (*Assez mouvementé*) aduce aceeași pendulare (ex. 347). *Octetul de coarde* ne furnizează aceeași microstructură în însăși tema debutantă, cu caracter monodic (ex. 348).

Prima temă secundară (*Même temps*) reprezintă una din formele mai înrudite cu leitmotivul Oedip, mai precis, victoria omului. Se întrevăd aici ambele celule — *a* și *b* (ex. 349).

Celula *b* se cristalizează în *Rapsodia în la major*, prin arpegii, iar celula *a*, în figurații de aceeași natură. Interesant că aici apare cvarta mărită și însuși motivul *a*, în forma sa caracteristică (ex. 350).

Ne amintim că acest interval apare prima oară în schițele proiectatei opere *Icarios* (ex. 3). Premisele tetracordului cromatic axat pe cvartă mărită derivă dintr-o formulă melodică din *Poema Română* (ex. 351).

De regulă, motivele pe care le căutăm cu asiduitate în lucrări nu apar ca entități structurale determinante, ca în *Oedip*. Sînt formule melodice integrate într-un flux ce comportă o anume organizare. Grăitoare sînt temele decupate din *Dixtuor*, în care, vag, se aud rudimente ale celulei *a*, tema secundară a primei mișcări, și intervalele dispuse după schema celulei *b*, fie și inversate (tema amintită și melodia molcomă a părții secundare) — (ex. 352 a+b).

O înfățișare mai variată o dobîndește același desen, prin îmbogățirea melodică a pilonilor ce susțin celula *b*, ca în *Suita I-a pentru orchestră* sau *Andantele Simfoniei în mi bemol* (ex. 353 a+b).

Celulei *b* i se atribuie un spor de pregnanță în Scherzo-ul *Simfoniei în do major* (ex. 354).

În *Sonata în fa diez pentru pian*, el capătă valențe egale *Oedip*-ului. Exclamația patetică a dorului nemărginit din final răzbate din însăilarea unor celule *b* dispuse într-o înșiruire de un efect expresiv unic. Fundalul ritmic se asociază cu mișcarea corului înțelepților din epilog (ex. 355).

Lucrările post-oedipiene conțin, de asemenea, celule specifice leitmotivului Omului, atît sub aspectul unor idei pregnante, cît și ca intervale constitutive nereliefate. Vor predomina înlănțuirile mai aspre, deși nu se renunță la principii consacrate, a căror scară se extrage din modalismul popular. În *Suita sătească*, chiar din tema cîmpenească a primei secțiuni, se aud pendulările intervalului de terță. Nu vor lipsi nici din tema Scherzo-ului „Copii zburdînd în aer liber" (ex. 356).

Pregnant apare în duiosul cîntec de leagăn al *Impresiilor din copilărie* (ex. 357).

Imaginea lăutarului, din aceeași lucrare, aduce, inversat, într-o linie melodică, treptele ce alcătuiesc leitmotivul lui Oedip și cvarta mărită (ex. 358).

Același desen, intonarea descendentă a cvartei mărite, se contopește în discursul dinamizat al temei secundare din *Sonata pentru pian în re major*.

Scanned with OKEN Scanner

În dreptul figurii melodice oedipiene, Enescu scrie „Dolce rustico". Să fie acesta un indiciu spre indicarea sursei de la care provine cvarta mărită? (ex. 359).

Sonata a II-a pentru violoncel și pian oferă, de asemenea, numeroase fațete ale celulelor oedipiene (ex. 360).

La fel de pregnant revine celula *b*, în melodia cu iz de cîntec lung sau colind, din partea a treia a aceleiași *Sonate*. Sensul expresiv al muzicii îmbibate de formulele celor două celule este meditativ, nostalgic, trist. Și *Cvartetul în re minor*, prin tema inițială — o adevărată melodie continuă — în sensul wagnerian al cuvîntului, pledează pentru cele spuse. Celula *b* se detașează de fluxul molcom al temei și de schema diatonică a celulei *a*, mult lărgită (ex. 361).

O variantă apropiată o avem în *Cvartetul de coarde în sol major*, op. 22 (nr. 2), cuprinzînd ambele celule, aflate veșnic în necontenite fluctuații, datorită structurii cromatice. Iată un aspect (ex. 362).

Asemănări se găsesc și în *Cvintetul*, op. 29. Tema fugato-ului din dezvoltarea primei părți favorizează aluzii la celula *a* (ex. 363).

În *Simfonia de cameră*, cealaltă celulă se impune învăluită în unduirile pline de speranță ale temei principale, ciclice. Și mai direct în tema secundară, mai neliniștită, mai dureroasă (ex. 364 a+b).

Variațiunile părții a doua oferă nenumărate fascicole tematice care s-ar putea alinia temporar leitmotivelor *Oedip*-ului. Cele mai vizibile înrudirii tematice cu *Oedip*-ul le oferă poemul *Vox Maris*, fapt ușor de înțeles, dată fiind apropierea concepției dintre ele. Încă din melopeea introductivă cu un caracter eterofonic se conturează paralelismele între pilonii ambitusului de cvintă (deși lărgită), în succesiuni de terțe suitoare, și chiar între imaginea celulei *a* (ex. 365).

Unele revărsări melodice accentuează profilul celulelor primare. În a doua idee a temei principale, se interferează elementul *b* (ex. 366).

Cele conturate pînă acum se exprimă viguros în fizionomia temei secundare clădite exclusiv pe date preexistente. Aici cumulează elemente ale celulei *b* și *a*, într-o idee cu o structură variațională și ternară, datorită intervalului de terță (ex. 367).

Dezvoltarea intensifică procesul metamorfozărilor, intervalele de terță, de cvartă mărită primesc noi și noi atribuții expresive, apropiindu-se sau depărtîndu-se de modelul întîlnit în *Oedip*. Într-un asemenea moment se relevă o temă la suflătorii de alamă (trompete, corni), care pare o inversare modificată în punctul final al leitmotivului Oedip, mergînd nu spre dominanta *sol*, ci spre treapta a VI-a minoră, *mi bemol*, dînd naștere secundei mărite descendente (*fa diez — mi bemol*) — (ex. 368).

Deși nu are afinități tematice directe cu leitmotivul Oedip, melodia concentrată, gravă, a primei mișcări din *Simfonia a III-a*, ce domină ciclic monumentala lucrare, vădește unele tangențe. Avem în vedere mersul coborîtor treptat, instabilitatea treptei a IV (*fa — fa diez*) și prezența incipitului *b* (ex. 369).

Nu este mai puțin adevărat că prin expresia densă, filozofică și dramatică, prin însuși desenul său, aruncă o punte și spre leitmotivul destinului. Poate o anticipare metaforică. Anticipări mai directe se conturează cu mulți ani înainte. De fapt, folosirea intervalicii derivate din modurile populare cu

Scanned with OKEN Scanner

secundă mărită oferă cîmp larg tatonărilor muzicologice. Tema principală a mişcării iniţiale din *Sonata a II-a pentru vioară şi pian,* prin secunda mică descendentă şi, în fine, inversată — *do — si becar — la bemol* — favorizează unele asocieri (ex. 347). De asemenea, cromatismul preponderent al *Simfoniei a II-a,* afirmat în primele măsuri, serveşte drept premisă pentru tematismul destinului. Exemplele folosite sînt destul de îndepărtate. În schimb, două dintre lucrările scrise concomitent cu *Oedip* ne oferă o similitudine extraordinară. *Sonata pentru pian în fa diez minor* şi *Sonata a III-a pentru vioară şi pian.* Un caz unic în istorie, cînd trei lucrări, total diferite, debutează cu idei muzicale ce pornesc din acelaşi izvor. Fantezia variaţională enesciană se dovedeşte, o dată în plus, uimitoare ! (ex. 370).

Expresia este absolut diferită, melancolică, lirică şi tristă în *Sonata pentru pian* ; gravă, sumbră şi ameninţătoare în *Oedip* şi, în sfîrşit, gingaşă, pastorală, contemplativă în *Sonata pentru vioară şi pian în caracter popular românesc.* În toate cazurile, conţinutul se aseamănă prin reflexivitate şi profunzime. Înrudirea evidentă în toate trei cazurile este ceva mai pronunţată între *Oedip* şi *Sonata a III-a.* Acest aspect are o deosebită semnificaţie pentru sublinierea fondului muzical românesc popular pe care se clădeşte *Oedip*-ul, întocmai ca *Sonata,* căreia Enescu i-a specificat caracterul. Asemănător tragediei lirice, tematismul celorlalte două lucrări se grefează pe ideea enunţată ce îndeplineşte funcţii ciclice. Dacă leitmotivul destinului nu capătă o dezvoltare simfonică amplă, în schimb, în sonatele menţionate, temele vor cunoaşte substanţiale transformări. Compozitorul parcă a simţit că n-a epuizat în tragedia lirică (în schiţe ea fiind terminată) potenţele incluse în formula melodică a destinului şi de aceea le-a valorificat în alte opusuri. Este drept că matca destinului generează asemănări cu alte leitmotive importante. În *Sonata pentru vioară,* acest aspect îşi găseşte de asemenea aplicare. Un singur exemplu : tema cu variaţiuni, al doilea cuplet din rondo, de fapt, o inversare dezvoltată a motivului fundamental. Ca procedeu dramaturgic, în toate cele trei lucrări, în momentul culminaţiei ce coincide cu începutul relaxării dramatismului, mai precis, cu deznodămîntul conflictului, se iveşte tema conducătoare respectivă. În *Oedip,* această afirmaţie rămîne valabilă. Totuşi, trebuie menţionat că leitmotivul destinului împarte sau cedează din atribuţiile sale unei teme mai active, mai dinamizatoare : emblema sonoră a personajului central. S-ar mai putea stabili coordonate comune între metamorfozările temei ciclice din *Simfonia a III-a* (principală din prima parte) şi leitmotivul destinului.

Oedip ocupă locul fruntaş în ierarhia moştenirii enesciene şi pentru că deţine numărul cel mai mare de teme ce au tangenţe cu temele altor lucrări. Nici o altă creaţie nu permite stabilirea atîtor semnificaţii şi confluenţe. Leitmotivul disputei nu se lasă prea des scrutării. Totuşi, în *Vox Maris* răsună măreţ şi ameninţător, reprezentînd o culminaţie a luptei marinarului cu valurile care-l vor înghiţi. Am putea vorbi despre aceleaşi semnificaţii ca în *Oedip* (ex. 371).

Mai voalate sînt în ultima parte din *Simfonia a III-a.* Ecourile leitmotivului Sfinxului le găsim în unele lucrări posterioare, cînd limbajul enescian devine mai colţuros, mai dramatic. În *Simfonia de cameră,* desenul melodic, foarte apropiat caracteristicii fiarei cu chip de om, îl întîlnim în finalul pri-

Scanned with OKEN Scanner

mei mişcări, în însăşi configuraţia temei secţiunii a doua, în care se pot regăsi şi relicve ale leitmotivului paricidului şi chiar ale dansului păstorilor (într-o alură grotescă) — (ex. 372).

Profilul paricidului se înglobează în structura solo-ului trompetei din finalul cîntecului de lebădă al lui Enescu, sporind expresia tulburător de grotească. În cursul dezvoltării din *Vox Maris* putem desprinde contururile leitmotivului Laios, aliniind intervale răzleţe de terţă în cadrul unei octave micşorate sau septime mărite. Înaintea *Oedip*-ului acest leitmotiv este prefigurat în *Simfonia a III-a*, în ultimele măsuri ce premerg coda Scherzo-ului. Aceleaşi intervale, aceeaşi forţă brutală, le avem şi în tema principală din *Cvartetul de coarde*, op. 22 (nr. 2) — (ex. 373).

Leitmotivele Teba şi Corintul se întîlnesc de asemenea. Primul îşi are filiaţia într-o serie de lucrări. Astfel, leitmotivul Tebei, cu un contur nu prea original, poate fi asemuit formulei din cadenţa melodiei *Am un leu şi vreau să-l beu*, din *Rapsodia I*, şi din cadenţa temei principale a *Sonatei a III-a pentru pian*.

Chipul ei poate fi întîlnit mai ales în *Suita a II-a pentru pian*, mai voalat în mersul melodic al sarabandei şi mai răspicat în arabescul pavanei. În final, asemănarea este de netăgăduit, îndeosebi cu ceea ce leitmotivul Tebei se prezintă în tabloul încoronării. În ambele cazuri, tonalitatea este *re* major (ex. 374).

Unduioasa melopee a Corintului o întrezărim în tema secundară a *Simfoniei în la major*, de un cuceritor lirism şi, citîndu-l pe Adrian Raţiu [1], de un evident caracter naţional (ex. 375).

În *Sonata a II-a pentru violoncel şi pian*, frecvent se aude cadenţa dorică, parte constitutivă a imaginii Corintului. Foarte îndrăgite de Enescu se dovedesc a fi fost formulele leitmotivului păstorilor, mai ales cea a dansului, cristalizată în deceniul al doilea al secolului al XX-lea, în fervoarea cîntărilor neoclasice. Opunînd elementele tematice, se măreşte vizibilitatea ca într-un aparat astronomic, şi se descoperă mai uşor filiaţiile. În fond, tematismul *Suitei a II-a pentru orchestră*, cu toată apartenenţa lui nedecisă, neutră, este legat de glia folclorului românesc. Argumentul este susţinut de înrudirea cu filonul popular al dansului păstorilor, distilat din *Oedip*.

Ritmurile dansurilor clasice medievale sînt turnate în tipare intonaţionale româneşti. Iată spre exemplu Giga şi Bouré-ul (ex. 376).

Asociaţii se pot face la tot pasul în muzica lui Enescu, într-atît de organic este concepută o microstructură. În tema Gigăi, primul motiv derivă din leitmotivul păstorilor, al doilea te conduce spre Sfinx, al treilea, spre Oedip, celula *a*. Iar tema Bouré-ului abia în ultima măsură este categoric legată de păstori. Pînă atunci, conduce spre leitmotivul Oedip. O simbioză între leitmotivul păstorilor şi Oedip se conturează şi în tema Sarabandei, ce prezice elementele de travaliu din prologul tragediei lirice, ca bunăoară nr. [53] — (ex. 377).

Se poate deduce că Enescu, în *Oedip*, cultivă aceleaşi principii ca într-o lucrare neoclasică, adoptă modalitatea transfigurării şi re-creării în spiritul foclorului. Muzicianul român nu s-a rupt de muzica pe care o simţea în toată fiinţa sa, nici într-o lucrare cu un subiect antic, universal.

---

[1] Adrian Raţiu, „Simfonia a II-a de George Enescu", „Muzica", nr. 7, iulie 1961, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

Cea mai apropiată formă a dansului păstoresc dintr-o altă lucrare o constituie tema părții a doua din *Sonata pentru pian în fa diez minor*. Dumitru Bughici consideră că factura de toccată a Scherzzo-ului ne amintește mereu de acompaniamentul țambalului din dansurile populare [1] (ex. 378).

Exemplul ne vorbește despre o formă dramatizată a dansului prin infiltrarea sunetelor cromatice. După măsura a treia, motivul de joc se aspreşte, devine grotesc. Nu putem trece cu vederea motivul cadențial care ne poartă gîndul spre leitmotivul paricidului. Spiritul dansurilor actului I din *Oedip* se repercutează asupra dansurilor rustice din finalul *Suitei săteşti*, prin cascadele de acorduri descendente şi prin ritmul marcat. Mai dramatizat, leitmotivul păstorului apare în *Vox Maris*. În repriză, accentuează atmosfera tragică, contrapunîndu-se temei principale augmentate. Tema descinde din varianta leitmotivului, intens cromatizată, cum apare în tabloul paricidului şi în actul III, în scena cu Oedip (ex. 78). Să urmărim un fragment din *Vox Maris* (ex. 379).

Chiar celălalt aspect, al portretizării muzicale a păstorilor, îl avem în materialul melismatic ce sugerează iureşul vîntului (ex. 380).

Mergînd pe această cale, s-ar mai putea stabili încă multe relații, atît între lucrările de mai sus, cît şi între altele. Leitmotivul durerii poporului poate fi identificat şi în *Simfonia de cameră*. Ne oprim însă, considerînd că am demonstrat, fie şi parțial, osmoza tematică a stilului enescian, în centrul căruia *Oedip* marchează puncte de interferență cu aproape toate celelalte lucrări. Rezultă că Enescu se foloseşte de un număr relativ restrîns de formule muzicale fundamentale. În schimb, numărul variațiunilor acelor modele este extrem de mare. Tipurile melodice folosite în *Oedip* reprezintă rodul unor sinteze şi procese selective, continuarea mînuirii unor tipuri intonaționale constante şi dobîndirea unor fizionomii proprii. Temele fundamentale din *Oedip* capătă sensuri noi şi devin imagini caracteristice pentru întreaga creație enesciană, sub forma unor anticipări şi continuări.

Oedip şi periodizarea creației enesciene

Partitura *Oedip* marchează faza de maturitate a stilului enescian, în care se realizează sinteza fericită dintre caracteristicile muzicale naționale şi cuceririle componistice universale.

Am văzut într-un capitol anterior că *Oedip* este scris sub forma unei reducții de pian, a unei schițe, în vara anului 1921 şi în prima parte a anului următor. Tot ceea ce a urmat pînă la definitivarea partiturii ține de finisarea detaliilor orchestrale. Astfel că, în *Oedip*, Enescu sondează zone nebănuite, caută şi obține noi procedee tehnice. Experiența *Oedip*-ului duce nemijlocit la apariția unor pietre de hotar, în literatura pianului, *Sonata în fa diez*, 1924, şi a viorii, *Sonata a III-a*, 1926. Ca atare, optica cercetărilor muzicologice asupra periodizării creației sale se cere reconsiderată. Situarea *Oedip*-ului în anul 1932 corespunde cronologic momentului încheierii procesului de creație.

[1] D. Bughici, *Suita şi Sonata*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1965, p. 253.

Scanned with OKEN Scanner

În același timp, schițele ne demonstrează că, efectiv, *Oedip*-ul este scris cu un deceniu mai înainte. Compromisul care s-ar face riguroasei cronologii corespunde stilului care se afirma în procesul lăuntric și, o dată găsit, va exercita substanțiale influențe asupra lucrărilor descendente. Faptul că Enescu a dat la iveală, înaintea *Oedip*-ului, lucrări începute ulterior, aceasta se explică prin dimensiunile lor restrînse, prin dorința refugierii în alte genuri, de la o muncă titanică ce solicita, în afara multor factori, și un autocontrol sever, față de care Enescu nu s-a eschivat. Exclamația lui Brăiloiu, „Hic incipit vita nova", la audierea *Sonatei a III-a pentru pian și vioară* s-ar cuveni (cel puțin în măsură egală) *Oedip*-ului ! Cu atît mai mult, însuși Enescu afirmă acest lucru prin numerotarea opusurilor : *Oedip,* opus 23, *Sonata pentru pian în fa diez minor,* opus 24, iar *Sonata a III-a pentru pian și vioară,* opus 25.

Stilul tragediei lirice enunță metoda re-creării în caracter popular

Tragedia lirică, așadar, enunță o nouă etapă importantă în creație, fără să rupă cu stadiul existent anterior, cu atributele stilistice cristalizate pînă atunci. În anii compunerii sale, undeva se produce o schimbare, deoarece, după el, drumul creației devine sigur, neșovăitor. Oscilațiile înregistrate în perioada anteoedipiană între stilurile rapsodic romantic, neoclasic nu se mai repetă. Stilul se definitivează, ceea ce nu înseamnă că rămîne locului și nu mai evoluează. Definitivarea trebuie înțeleasă în sensul atingerii parametrilor care vor fi însoțitorii permanenți, dar nu aceiași, ai liniei preconizate în compoziție.

Începînd cu *Oedip,* Enescu se orientează spre transfigurarea folclorului, văzîndu-i infinitele resurse modale, inclusiv sensurile infracromatice, posibilitatea apelării la unele celule fără aservire la motiv, spre valorificarea stilului genurilor populare a manierei libere de desfășurare și interpretare cu interminabile posibilități de variere ritmică, contraste de nuanțe, exploatare de culori timbrale și efecte sonore specifice plaiului românesc și muzicii sale.

În anii precedenți compunerii efective a *Oedip*-ului se produce în ființa lui Enescu un reviriment : înțelege în profunzime specificul, poate neteoretizabil, al muzicii populare, înțelege acel „ceva" la care se referă în 1916 ... „Și-n doina noastră se răsfrîngea ca-ntr-o piatră scumpă un mozaic de raze, toate motivele orientale și încă, «ceva» pe care nu-l poți înțelege, dar care dă nuanța specifică melodiei noastre populare ... " [1]. Tot cam acum, Enescu intuiește în profunzime caracterul acestei muzici, definit în contextul condițiilor istorice care l-au înrîurit ... „născută din suferințele poporului român prigonit de năvălitori, muzica sa este dureroasă și nobilă, chiar și în ritmurile săltărețe ale dansurilor. Așa cum e, această muzică este una din comorile cu care se poate mîndri România ... " [2].

---

[1] Horia G., „De vorbă cu maestrul Enescu. *Damnațiunea lui Faust,* Istoria *Sonatei pentru violină și piano,* Opera la Teatrul Național. Călătoria la Paris, „Rampa nou ilustrată", București, 25 aprilie 1916. Reprodus după volumul *George Enescu,* citat.

[2] George Enescu, „De la musique roumaine", „La Revue Musicale", Paris, 1931, iulie-august, p. 158. Reprodus după vol. *George Enescu,* citat.

Într-adevăr, acest caracter dramatic, dureros şi nobil domină expresia muzicală a *Oedip*-ului, străbătută de la un capăt la altul de fiorul caracterului popular. Pornind de la muzica populară, Enescu ajunge la soluţii inovatoare care nu se supun normelor artistice curente. Expresia muzicii sale, absolut originală, lipsită de orice emfază şi efect exterior, decurge din toate elementele limbajului sonor. Nici o zonă nu se poate sustrage procesului de aliniere a stilului enescian la caracterul popular. Astfel că, paralel cu muzica populară, se creează o muzică nouă, adînc ancorată în cadrul românesc. Nici stilizare, nici citare, nici prelucrarea motivelor folclorice (excepţie poate cîteva cazuri), ci creaţie paralelă folclorului, rezultat al unui proces organic de asimilare a muzicii populare. Existenţa acestei expresii este de neconceput fără cea a folclorului, care, studiată şi prelucrată în ceea ce are ea mai sublim şi etern, facilitează originalitatea autentică, neartificială.

Enescu nu mai recurge la motive populare, ci creează în spiritul acestora. Este o teză cunoscută şi adecvată realităţii a cărei unitate constă în modul de reperare şi extragere a celor mai intime legi ale folclorului şi în aplicarea acestora la un univers original. Totuşi, o cercetare temeinică poate identifica în tematismul lucrărilor de după anul 1920 anumite linii melodice sau formule ritmice ce se pot raporta la piese populare precise. Este greu de presupus că dansul rustic din *Suita sătească* nu are un corespondent, fie şi mai îndepărtat, în repertoriul ţărănesc. În *Oedip*, genul dramatic nu i-a permis apelarea la melodii populare întinse, deoarece această manieră nu mai corespundea viziunii sale. De asemenea, ar fi spulberat forţa dramatică atît de concentrată, cum a dorit-o compozitorul. Ceea ce se poate însă stabili cu precizie priveşte valorificarea atributelor stilistice ale unor sfere sau genuri folclorice. Cu toate acestea, se pot stabili asociaţii şi la nivelul unor teme. Două exemple : Melopeea lui Oedip (ex. 114) are sensibile afinităţi intonaţionale cu colinda nr. 84 din colecţia lui George Breazul (ex. 381).

Nu afirmăm că acest exemplu a fost preluat de Enescu, deoarece nu deţinem o mărturie în acest sens, iar lucrarea lui Breazul vede lumina tiparului la cîţiva ani după terminarea *Oedip*-ului. Acest fapt nu exclude posibilitatea lui Enescu de a fi cunoscut tipul respectiv de melodie. Oarecum, afinitatea dintre cele două teme este evidentă şi serveşte ideii expuse. Chiar dacă autorul tragediei lirice este influenţat de tipuri melodice folclorice, el le remodelează după necesităţile dramatice, după cum se poate constata în exemplul invocat mai sus. De semnalat că Ruxandra Moisiu, în studiul consacrat elementelor folclorice în *Oedip*, face o analogie între melopee şi „balada Maicii bătrîne“ [1] (*Dunăre, Dunăre*) care, alături de *Colindul Mioarei*, a alcătuit *Mioriţa*. În aceeaşi melodie văd posibile şi înrudiri cu balada populară, cu cîntecul bătrînesc, datorită intonaţiei recitativice.

Celălalt exemplu enunţat l-am desprins din *Năpasta* de Sabin Dragoi, unde se întîlneşte o melodie ce îndeplineşte funcţii leitmotivice. La origine, este un citat transformat din folclor. Înrudirea sa cu melodia Corintului din *Oedip*, nr. [71], este necontestată (ex. 382).

Dintre genurile populare care se reflectă în muzica operei remarcăm bocetul (durerea tebanilor, cortegiul funebru), doina vocală, în sfera intonaţională a Corintului, inclusiv aria lui Oedip, actul II tabloul al doilea, şi în sfera

[1] Ruxandra Moisiu, Studiul cit., p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

tematică a Atenei ; repertoriul păstoresc (solo-ul de flaut); colindul (în partitura vocală a lui Oedip) ; dansurile fecioreşti şi păstoreşti (actul I cu alternarea doină-joc) ; cîntecul de jale (Iocasta, actul III) ; baladă, cîntec bătrînesc (partida lui Oedip).

Deci, un număr mare de genuri folclorice, aparţinînd nu numai stratului lăutăresc citadin, ci şi celor mai diverse zone, nelipsind bogatul folclor ţărănesc. Un alt filon, generos reprezentat, este muzica bisericească, bizantină, stilul psalmodic bogat cromatizat (actul I). În susţinerea acestui argument apelăm la modurile bizantine şi, mai direct, la înrudirea melodică dintre cîntarea I din Catavasiile Crăciunului, glasul I, folosit de Paul Constantinescu în corul „Hristos se naşte" din *Oratoriul de Crăciun* şi melodia celui de-al doilea cortegiu din actul III al operei *Oedip* (ex. 308).

Un indiciu preţios în sprijinul afirmaţiei ni-l furnizează Brăiloiu : „Sînt semne că Enescu ni se va da nouă tot, întreg. Sîrbele Jiului răsună stăpînit în a treia Sonată de vioară. Şi deunăzi mi-a mărturisit că tainele cîntării bizantine ale Bisericii răsăritene îl ispitesc de la o vreme tot mai mult." [1]

Limbajul lui *Oedip* demonstrează capacitatea lui Enescu de a făuri imprevizibile direcţii semantice muzicii sale situate la confluenţa dintre intonaţiile „de foc" (tezaurul muzicii populare) şi intonaţia făurită (universul procedeelor asupra cărora compozitorul operează susţinut în sensul evidenţierii valorilor expresive).

O sumedenie de procedee specifice aflate într-o nemaipomenită varietate pledează pentru apartenenţa *Oedip*-ului la muzica românească : modalismul în totalitatea intonaţiei sale, sistemul *giusto silabic* şi *parlando rubato*, melismele ornamentale, momente de apogiatură, glissandele, isonurile, intonaţii hăulite sau cu caracter de semnal de bucium, intonaţii netemperate, eterofonia, variaţiile, ţiitura şi pedala de cvintă, formule cadenţiale modale, finale prelungite prin nota ţinută sau repetată, coloritul instrumental lăutăresc. Printr-o asemenea vastă gamă de procedee, dintre care am înşirat numai cîteva, Enescu creează o muzică ce degajează parfumul discret al plaiurilor româneşti, într-un cuvînt, atmosferă generalizată a muzicii populare.

Pe drept cuvînt Yehudi Menuhin scria [2] : „Această operă de mari proporţii, din punct de vedere poetic şi dramatic, reflectă mult din dragostea de-a dreptul sensuală a lui Enescu pentru peisajul românesc."

Conchizînd asupra celor relatate, ne rămîne să spunem că sufletul poporului român iradiază în muzica *Oedip*-ului. Este un adevăr axiomatic. Dragostea de ţară n-a fost pentru Enescu un concept vag şi nici o noţiune agitată de circumstanţă.

*

* *

O dată cu *Oedip*, stilul enescian capătă mai multă sagacitate dramatică prin apelarea sistematică la modurile cromatice cu specific naţional. Din ra-

[1] Constantin Brăiloiu, „Jubileul Maestrului G. Enescu", „Adevărul literar şi Artistic", Bucureşti, X, 1 noiembrie 1931.

[2] Yehudi Menuhin, „Întîlnire cu G. Enescu", „Neue Schon", II—1966, reprodus în rev. „Muzica", 1966, nr. 5, p. 28.

portul stabilit (și nu numai rațional) între diferite trepte, se extrag intervale cu profil specific, înlănțuiri de două-trei sunete care vor fi sistematic valorificate. Se preferă intervale mărite și micșorate, labilitatea treptelor trei și șapte. Ca urmare, secundele mici, mărite, cvarta mărită și octava micșorată vor răsuna în cele mai felurite raporturi, organizînd în momente justificate de sensul întruchipat planul tonal, contrastele planurilor sonore. Am văzut cîtă importanță acordă Enescu cvartei mărite, interval întîlnit în anumite cîntece populare din nordul Moldovei, Transilvania și Banat, interval cultivat frecvent de compozitorii contemporani lui Enescu, îndeosebi după deceniul al treilea al secolului nostru. Pe baza acestui interval, Enescu realizează contrastul dintre mișcările prime ale *Simfoniei a II-a — la* major și *mi bemol* major (enarmonicul lui *re diez*). În *Oedip,* intervalul are rol să adîncească dramatismul, prin caracterul disonanței sale pronunțate, prin conflictul imprimat de cvarta mărită, ca parte constitutivă a unui motiv incisiv ce se răsfrînge asupra planului tonal al unor scene și forme muzicale. Destul să reamintim că Enescu plasează contrastul *sol* minor — *do diez* minor chiar la începutul operei, între preludiu și prima scenă a prologului. Procedeul devine principiu de creație, fiind reîntîlnit în *Vox Maris,* unde corelația tragică a acțiunii este reprezentată prin relația *sol — do diez* între expoziție și repriză [1]. Lucrările ce s-au succedat după apariția *Oedip*-ului au conținut același drum stilistic. În ultimele creații, și îndeosebi în *Simfonia de cameră,* Enescu manifestă o înclinație sporită pentru totalul cromatic, ferm, riguros punctat de centri modali.

„Oedip — spune Enescu — este un personaj al tuturor timpurilor, universal și există deci posibilitatea de a-i traduce drama într-un grai modern. De aceea nu m-am lipsit de dreptul de a folosi pentru el cuceririle muzicii contemporane, nici chiar să anticipez uneori, întrebuințînd în pasajele declamate, pe jumătate cîntate, jumătate vorbite, sfertul de ton care redă în chip minunat anumite efecte speciale . . . " [2]

În *Oedip,* Enescu se îndreaptă pentru prima oară în lumea acustică a sunetelor infracromatice, oprindu-se asupra sfertului și treisfertului de ton, cu scopul îmbogățirii paletei expresive, lărgirii arsenalului de nuanțe, atît de necesar pentru redarea oscilațiilor aproape imperceptibile ale durerii, aleanului și dorului. Aceste intervale nu sînt caracteristice numai momentelor „forte" sau partidei vocale a lui Oedip și Sfinxului. Se interceptează și la Marele Preot (o singură dată), la Tiresias, în vocea care anunță sinuciderea Iocastei, la Antigona și Creon. Enescu nu abuzează de acest procedeu preluat de la lăutari, deci neelaborat pe cale abstractă. În partida lui Oedip este folosit numai în melopeea din tabloul al doilea actul II și în tînguirea ce se succede autopedepsirii. Antigona are o singură notă în acest sistem, pe prima silabă a cuvîntului „Cre-(on)", cînd, înspăimîntată, în epilog, îi anunță apropierea. Deci, în *Oedip,* sferturile (și treisferturile) de ton îndeplinesc sporadic funcții expresive de natură intens dramatică.

---

[1] Acest aspect a fost sesizat de Wilhelm Berger și Gheorghe Costinescu în studiul despre *Vox Maris* și, de asemenea, de R. Ghircoiașiu în „Trăsături stilistice în evoluția creatoare a lui G. Enescu", București, „Muzica", 1965, nr. 5, p. 11.

[2] Bernard Gavoty, *Op. cit.,* p. 146.

Scanned with OKEN Scanner

Se naşte întrebarea, dacă sferturile de ton, intervale ca secunda şi cvarta mărită întîlnite şi în folclorul altor popoare pot fi considerate ca entităţi valorice muzicale româneşti ? A răspunde categoric la întrebare, ar însemna să ne postăm pe o poziţie exclusivistă. În fond, nu intervalul reprezintă nimbul naţional într-o lucrare, oricare ar fi el, ci întregul context în care se prezintă, la care îşi dau concursul o sumedenie de factori : mod, ritm, metru etc. Aşadar, nu intervalul primează, ci sensibilitatea ce se transmite pe calea lui. Ori aceasta poate fi românească. În cazul lui Enescu, fenomenul nu mai ridică obiecţii. Intervine şi un alt aspect care pledează pentru puritatea specificului naţional al *Oedip*-ului. Enescu nu abuzează de structurile infracromatice în ansamblul creaţiei sale. Inaugurate în *Oedip*, sferturile de ton revin într-o lucrare de certă apartenenţă românească numită de compozitor *Sonata a III-a pentru vioară şi pian*.

Oedip-ul înregistrează lărgirea viziunii enesciene asupra conceptului ritmic şi metric. Pînă atunci erau puţine paginile în care *rubato*-ul să organizeze discursul muzical sau metrul să fie variat. Totodată, tehnica variaţională se îmbogăţeşte nespus, ducînd la cristalizarea eterofoniei enesciene. Pe drept cuvînt se consideră partitura operei ca o încununare a evoluţiei creatoare a compozitorului. Orchestraţia devine eficientă, renunţîndu-se la balastul romantic al îngrămădirii timbrale, al îngroşării prin dublări nesfîrşite de registre. Paleta orchestrală este mai evoluată, mai generoasă în nuanţe, se tinde spre culmi specifice instrumentelor populare, iar subtilităţile tehnice, transparenţa, sonorităţile grăiesc în favoarea măiestriei lui Enescu.

*
* *

Nu este mai puţin adevărat că *Oedip*-ul, în felul său, rămîne un fenomen singular în creaţia marelui nostru muzician. Simţul teatral, măiestria tratării vocale, cu totul remarcabile, inovatoare, ca să nu luăm decît aceste aspecte, au rămas cazuri izolate, cu excepţia parţială a lui *Vox Maris*. Celălalt aspect, talentul dramatic scenic, a rămas pînă la urmă needitat, nevalorificat din lipsa timpului şi a unui libret de anvergura celui oferit de Edmond Fleg.

Pe plan arhitectonic, tragedia lirică rămîne un model de echilibru, varietate şi dinamism. Ciclicul, principiul nedezmînţit al întregii creaţii enesciene este ridicat pe trepte generalizatoare. Dacă în lucrări anterioare sau posterioare *Oedip*-ului celula ciclică este una sau maximum trei, în tragedie, ţinîndu-se cont de specificul teatral, celulele sînt în număr mai mare, şi transformările la care se supun, nenumărate. Acest aspect, chiar dacă nu este un argument în favoarea tezei, reprezintă categoric o constatare viabilă pentru stilul lui Enescu. În decursul dezvoltării acţiunii se realizează un flux continuu, pe etape compartimentate, ieşind la suprafaţă, din cînd în cînd, cîte un motiv ciclic sau suprapunîndu-se concomitent două sau trei. Sub aspectul conducerii tematice, al contrapunctului, al ideilor muzicale cu însuşiri ciclice, îndrăznim să afirmăm că *Oedip*-ul este neegalat de nici o lucrare enesciană. Leitmotivele *Oedip*-ului nu apar ca nişte linii inflexibile, ci ca adevărate celule vii. În *Oedip* şi *Vox Maris*, unitatea muzicală rezultă din organicitatea tematică, din travaliul variaţional şi tranziţia treptată de la o fază arhitecturală la alta, în cadrul actelor şi, respectiv, a poemului simfonic. Bogăţia expre-

sici *Oedip*-ului se circumscrie pe o suprafaţă vastă de efecte, demonstrînd şi aici unitate în diversitate. Totodată, se afirmă categorii prea puţin prezente în alte lucrări ; tragicul, sublimul, pateticul, piozitatea, durerea, speranţa. De obicei, o simfonie, un cvartet sau o sonată exprimă o bogată lume de idei şi simţăminte, totuşi restrînse la anumite zone, pe cînd în *Oedip* se identifică întreaga paletă de trăiri umane cu excepţia comicului şi satiricului. Deci, o arie extrem de cuprinzătoare, incluzînd cele mai subtile nuanţe ale stărilor exprimate. Sufletul clocotitor al creatorului, transplantat în înlănţuiri sonore, sileşte auditorul să ia parte la marea lui dramă interioară.

Elemente comune între Oedip şi alte lucrări ale lui Enescu, în privinţa planului arhitectural

Nu se pot stabili coordonate unice în privinţa ciclului arhitectural, deoarece Enescu optează pentru formule flexibile, în funcţie de ceea ce doreşte să întruchipeze. Totuşi, sub acest aspect există o înfrăţire între lucrările ce alcătuiesc aşa-numitul triptic enescian. În toate, curba dramatică este plasată în centrul lucrării : Scherzo-ul în *Simfonia cu cor,* actele II—III, din *Oedip,* şi în dezvoltarea formei de sonată a poemului muzical-dramatic. În schimb, părţile laterale sînt mai senine, deşi începutul aparţine meditaţiei, frămîntării. Deci linia desfăşurării muzicale marchează o structură ternară, cu tendinţe de înseninare în final. Secţiunile laterale au o construcţie destinsă, pe cînd cea mediană, concentrată. Prozaic, s-ar putea spune : pregătirea disputei, încleştarea şi liniştea aşternută după ce totul s-a consumat ; încordare-luptă-relaxare. Structura amintită poate fi regăsită şi în alte lucrări, începînd chiar cu cele de şcoală. Astfel, în *Pastorală — fantezie pentru orchestră,* cele trei mişcări se grupează după principiul calm-nelinişte-calm. Dacă recurgem la un vocabular de specialitate, explicăm faza ternară prin modalism diatonic cu inflexiuni cromatice, modalism cromatic pronunţat şi, în sfîrşit, modalism diatonic. Direct proporţional cu creşterea tensiunii se modifică profilul melodic şi armonic. Cadrul tonal este menţinut cu rigurozitate în privinţa polilor extremi ce susţin uriaşa boltă, fiind înlocuit, în rest, printr-un continuu flux modulativ, orientat în jurul tonalităţilor treptelor principale.

*
* *

Orice creaţie autentică cuprinde în structura ei mai multe sensuri. Expresie directă a confesiunii enesciene, *Oedip*-ul generează necontenit variate interpretări, fecundează fantezia auditorilor înspre diverse versiuni. În această vastă orbită se înscriu, nu fără temei, încercările de apropiere şi chiar de contopire a vieţii compozitorului cu chipul eroului plăsmuit. Imboldul îl dă însuşi Enescu, numind tragedia lirică „opera vieţii", şi astfel identificîndu-şi propria existenţă, „drama sa personală" cu Oedip. Este drept că Enescu nu precizează dacă prin Oedip are în vedere personajul sau întreaga operă, cu planurile sale complexe. Înclinăm să credem în versiunea ultimă. Ar fi trist să restrîngem semnificaţia operei capitale a marelui compozitor şi s-o reducem la o simplă parabolă cu vestigii autobiografice.

Scanned with OKEN Scanner

Enescu s-a identificat cu *Oedip* în privinţa crezului artistic şi filozofic, în sensul dăruirii totale, pentru opera sa, celor mai originale, complexe şi adecvate forme de exprimare muzicală, maturizării stilului, care, de asemenea, constituie parte intrinsecă din persoana sa. Reuşita lui *Oedip* însemna pentru Enescu izbînda compozitorului Enescu, iar nereuşita, fiasco-ul, ratarea existenţei sale.

Din fericire, talentul multiplului muzician n-a dat greş. *Oedip* se impune tot mai semeţ drept o capodoperă a genului, a muzicii româneşti. Astfel văzută problema, larg, nelimitată la o singură coordonată, *Oedip* poate fi privit şi din punctul de vedere autobiografic, al asocierii creatorului cu fructul plămădit.

Soarta a vrut ca firul vieţii lui Enescu, după compunerea *Oedip*-ului, să schiţeze puncte şi similitudini ce se pliază pe firul vieţii anticului Oedip. Ambii au colindat lumea, avînd nostalgia solului natal, crepusculul ambilor avusese loc în ţinuturi îndepărtate de locurile unde văzuseră lumina zilei. Viaţa le-a fost zbuciumată, brăzdată de suferinţi, neînţelegeri, şi pe ici pe colo, străfulgerată de evenimente strălucitoare. Ambii au cucerit cu adevărat gloria postumă, intrînd în eternitate : Oedip, ca personaj legendar, care înfruntă adversitatea zeilor, Enescu, ca muzician român.

Anumite trăsături de caracter oedipiene au fost transplantate din fiinţa enesciană : intransigenţa, cinstea, setea de adevăr, curajul, sentimentul dorului, neploconirea servilă, consecvenţa. Nu este mai puţin adevărat că trăsăturile generalizatoare care-i sînt caracteristice lui Oedip fac posibile oscilaţii. Totuşi, Enescu a trăit şi a suferit intens alături de eroul său în perioada gestaţiei, imprimîndu-i pentru totdeauna amprentele sufletului său. Şi nu este exclus ca Romeo Ghircoiaşiu să aibă dreptate scriind : „Se pare că motivul „X" ar putea fi considerat ca o monogramă a lui Enescu, ce-l indică în mod criptografic în propriile sale lucrări." [1]

În conformitate cu aceasta, este posibil că Enescu şi-a imprimat conştient iniţialele în efigia muzicală a eroului său (ex. 383).

Astfel Enescu a pecetluit muzical adeziunea sa la opera care i-a frămîntat ani de zile mintea, prilejuindu-i clipe de maximă încordare, dar şi de supremă satisfacţie spirituală. Enescu a crezut nespus de mult în lucrarea sa capitală, în aderarea la ea a oamenilor cărora le era adresată, conform principiului : „Cred în creaţie, dar cred şi în om. Şi aceasta îmi dă puterea să nădăjduiesc." [2]

---

[1] Romeo Ghircoiaşiu, Art. cit., p. 12.

[2] Ion Biberi, „Lumea de mîine. De vorbă cu maestrul G. Enescu", „Democraţia", Bucureşti, 25 martie 1945.

Scanned with OKEN Scanner

OEDIP ÎN PEISAJUL LIRIC ROMÂNESC ŞI UNIVERSAL

„Firul de aţă de mătase, George Enescu şi l-a purtat deosebit de urzeala generaţiei din care şi l-a scos afară."

TUDOR ARGHEZI

Locul lui Oedip în istoria muzicii româneşti

„De la Baba Hîrca la Oedip — scria Constantin Brăiloiu — se plămădeşte fiinţa muzicii româneşti. N-a trecut încă veacul de cînd Anton Pann se minuna sfios de muzica cea „evropenească" şi de am fi mai ştiutori ai celor trecute, puteam sărbători, cei de azi, de cînd pe car cu boi, ne-a venit de peste munţi cel dintîi forte piano. «Europa» începea la Carpaţi ; ne-am silit să-i trecem, zi de zi, înălţîndu-ne spre soarele Apusului.

Înălţarea ne-a desăvîrşit-o în zilele noastre George Enescu." [1]

Nu fără un fior de mîndrie, eminentul muzicolog schiţează traiectoria miracolului muzicii româneşti, de la muzica psaltică şi laică, cunoscută de Anton Pann, la firavele lecţii de pian şi apoi la monumentala creaţie lirică.

Strivind izolarea impusă de ocupanţi, acumulînd experienţa ce se concretizează în valori artistice, cultura noastră muzicală, prin dăruirea şi priceperea unui mănunchi de înflăcăraţi creatori, se ridică, în decursul unui secol, la înălţimi statornicite în Occident de seculare acumulări. Impetuosul geniu enescian dă aripi mişcării muzicale româneşti şi o plasează pe o orbită înaltă, putînd fi văzută din diferite puncte terestre. Brăiloiu nu asociază întîmplător *Baba Hîrca* şi *Oedip* ; şi nu intenţionează să marcheze punctele extreme ale unei evoluţii. Mai degrabă stabileşte pilonii opuşi ai unei scări valorice. *Baba Hîrca* este situată la treapta inferioară, deci, începutul, pe cînd *Oedip*-ul este plasat pe treapta superioară, aşadar, lucrarea cea mai impozantă. „Opereta vrăjitorie" a lui Flechtenmacher era unică în felul ei în muzica românească, pe cînd tragedia lirică a lui Enescu este selectată dintr-o recoltă destul de bogată a creaţiei muzicale autohtone. Flechtenmacher are meritul de a fi fost

[1] Constantin Brăiloiu, Art. cit.

Scanned with OKEN Scanner

primul compozitor angajat în înjghebarea culturii muzicale naţionale, după exemplul celei apusene, pe cînd lui Enescu îi revine gloria situării ei în rîndul artei universale. Punînd pe Flechtenmacher şi Enescu în antiteză, Brăiloiu realizează totodată sinteza drumului istoric parcurs, în care autorul *Preludiului la unison* apare drept exponentul strălucit şi continuatorul tradiţiei făurite prin asocierea comunităţii ideilor de şcoală muzicală românească. Enescu se înrolează în acest front, preluînd ideile pionierilor compoziţiei privind modalitatea realizării specificului naţional. Le aplică în *Poema Română* şi *Rapsodii*, mergînd pînă acolo încît preia de la Flechtenmacher melodia *Pe o stîncă neagră*, folosită anterior de Dima în *Mama lui Ştefan cel Mare*. Valorifică, aşadar, nu numai teme din repertoriul lăutarilor citadini, cunoscute nemijlocit sau prin intermediul colecţiilor vremii, ci şi teme culte ale compozitorilor români.

Personalitate creatoare puternică, Enescu se afirmă de la bun început printr-un meşteşug superior, rod al asimilării tehnicii de compoziţie, atît în înalte şcoli europene, cît şi în studiul perseverent al partiturilor. Fiind înzestrat cu talent şi cunoştinţe tehnice, Enescu îşi va permite să încerce soluţii noi în tratarea melosului folcloric, chiar, înspre zone mai puţin defrişate de muzicienii români, ca doina cu structură de *rubato* şi de un caracter liric, nostalgic, aşa cum se profilează în melodia cornului englez (*Văleu, lupul mă mănîncă*) din *Rapsodia a II-a*, lăsînd să se întrevadă unele contururi ale perspectivei stilului enescian.

După ce-şi manifestase adeziunea la orientarea marcată de pionierii muzicii româneşti, folosind în propria-i creaţie procedee specifice lor, bardul de la Liveni se îndreaptă spre ţărmuri noi. Se convinge repede că rapsodismul, acea metodă de prelucrare a melodiilor folclorice, care presupune valorificare extensivă, propovăduită cu mult zel de Liszt, reprezintă abia una din multiplele căi viabile, oferite de inepuizabila sursă populară. Treptat, practica sa creatoare dezice teoria considerată, prea multă vreme, infailibilă. Aidoma cercetătorului din laborator, Enescu caută cu înfrigurare o soluţie superioară : sinteza între etosul popular şi marea tradiţie simfonică. Investigaţiile sînt concretizate în lucrări ca *Octetul de coarde, Suita I-a pentru orchestră, Dixtuorul pentru suflători*. În sfîrşit, după ani de experimentări şi tatonări, poate exclama : „Evrika !“

Acumulînd cunoştinţe despre diferite genuri folclorice, lăutăreşti şi săteşti, vocale şi instrumentale, despre muzica psaltică şi profesionistă, aparţinînd predecesorilor săi, Enescu are posibilitatea să depisteze, să extragă esenţa, minereurile preţioase care vor servi ca materie primă fanteziei, dar nu produsul finit. Aceasta îi permite să creeze metoda obţinerii caracterului românesc, fără aservirea la motiv, mai precis, la melodii.

Indiscutabil, noua modalitate se dovedea mai largă şi generalizatoare. Spre deosebire de cea rapsodică, inocularea specificului naţional nu se bazează pe parametrii singulari (melodie-ritm), ci pe asocierea elementelor esenţializate ale tuturor factorilor de expresie. Modalităţile nu se exclud, ambele sînt valabile, numai că între ele se discern anumite deosebiri calitative.

Metoda generalizării şi esenţializării folclorului nu înseamnă dezagregarea infrastructurilor folclorice. Niciodată Enescu nu s-a îndepărtat de izvorul

dătător de viaţă, încît să nu se mai simtă parfumul, izul iniţial. Şi acest lucru se explică prin menţinerea unor arcuri primare, a unor structuri deduse printr-o atentă observaţie şi transpuse prin re-creare. Constatarea rămîne valabilă pentru întreaga creaţie în acest stil, inclusiv lucrările care, aparent, nu-l necesitau : *Oedip, Simfonia de cameră.*

Drumul spre această contopire cu folclorul n-a fost uşor. Începuturile sale trebuie desprinse nu numai din ascultarea atentă a muzicii populare. Enescu nu neglijează încercările predecesorilor, ideile lor practice şi teoretice asupra obţinerii specificului naţional şi asupra dobîndirii originalităţii, alegînd calea proprie şcolii româneşti, natural, alta decît a celor de pe alte meleaguri. Receptivitatea sa este atrasă de teoria celor trei game româneşti ale lui Eduard Caudella care, în ciuda limitelor sale, încearcă să orînduiască treptele după alte legi decît ale sistemului major-minor. S-a simţit atras îndeosebi de gama minoră românească, adică de ehul VI al muzicii psaltice. Primul său tetracord putînd fi identificat în *Octet,* tema a doua (B). Caudella îndeamnă compozitorii români să apeleze la scările modale deoarece ... „pe baza lor, compozitorii noştri ar putea crea melodii româneşti, desigur mai frumoase decît multe din cele culese ... " [1] Un deziderat formulat simplu, dar precis. Deşi mai puţin legat de muzica corală, Enescu cunoaşte tentativa lui Musicescu şi polemica sa cu Scheletti, privitoare la caracterul modal al cîntecului popular. În mod deosebit, el reţine momentele modale din creaţia lui Iacob Mureşianu : modul lidic, prezent în partida lui Negru Vodă din balada *Mănăstirea Argeşului,* în balada *Brîncoveanu Constantin,* în poemul liric *Erculean* şi în piese destinate pianului. Acelaşi mod îl întrebuinţează şi Caudella, atît în preludiul la opera *Petru Rareş,* în corul „Hora frunzelor", unde tritonul este tratat ca interval consonant, cît şi în tema principală a ultimei părţi din *Concertul pentru vioară şi orchestră, nr. 1,* dedicat lui Enescu. Exemplificăm încheierea temei (ex. 384).

Pe acest fond istoric, ridicarea cvartei mărite, în *Oedip,* în funcţia de microstructură constitutivă apare şi mai legitimă şi mai ancorată în fiinţa muzicii naţionale. Cît priveşte alte intervale, ca bunăoară secunda mărită, prezentă în tragedia lirică enesciană şi, în general, în creaţia sa, ea se regăseşte din abundenţă în muzica compozitorilor români din secolul trecut, fiind chiar socotită, alături de ritmul de horă, drept caracteristică predominantă.

Intervalica *Oedip*-ului, în ceea ce are mai specific, furnizează interesante analogii cu creaţia compozitorilor români contemporani lui Enescu. În lucrările lui Alfonso Castaldi, Mihail Jora, Sabin Dragoi, Filip Lazăr, Dinu Lipatti, Paul Constantinescu, Alfred Alessandrescu, Marţian Negrea, Stan Golestan, Zeno Vancea, Marcel Mihalovici se întîlnesc nenumărate exemple care atestă comunitatea stilistică, deşi diversă prin însăşi natura temperamentelor care intră în competiţie. Aspectul semnalat ar putea constitui obiectul unui studiu special, ceea ce nu-şi mai are locul în prezentul volum. Evident, nu acest fapt ne interesează în chip special, ci aportul adus de Enescu, prin *Oedip,* la afirmarea universală a muzicii româneşti.

---

[1] Eduard Caudella, „Muzica noastră naţională", „Curierul Artelor", Bucureşti, 1921, nr. 79—84.

Scanned with OKEN Scanner

Se cuvine să invocăm atitudinea lui Caudella față de *Oedip*. Auzind că Enescu compune o operă după legenda antică, autorul primei noastre opere și-a exprimat regretul că subiectul nu-i izvorît din realitatea românească. Iată cuvintele sale : „Păcat că nu e sujet românesc. Dacă ar fi un sujet românesc poate că n-ar avea noroc ca și operele mele să fie reprezentată, cu toate că Maestrul are un talent mai mare decît al meu și o influență mai mare în societate . . ." [1]

Nu am insista asupra momentului, dacă el n-ar fi invocat în anumite studii spre a se arăta mărginirea muzicianului român, care, chipurile, n-a înțeles că o compoziție dramatică poate apela la un izvor literar universal ! Cît de departe a fost de Caudella această optică, într-adevăr conservatoare ! Ca fondator al școlii naționale de operă pe subiecte românești, Caudella avea toate motivele să-și vadă continuată linia și să dorească opere naționale de la talente ca cel enescian. Dezideratul său a fost înfăptuit de Enescu, urmînd o altă modalitate. Este drept că după ce-și manifestă regretul, Caudella îi acordă lui Enescu circumstanțe atenuante din cauza lipsei de încurajare a oficialității vremii față de operele cu subiecte originale. Demnă de apreciat este luciditatea compozitorului ieșean care recunoaște în copilul de altădată pe maestrul înzestrat cu o măreție superioară. Caudella, cînd a făcut afirmația menționată, nu cunoștea esențialul : muzica scrisă la *Oedip*. Vorbea aprioric, fără să fi auzit o notă. El nu-și putea închipui că Enescu va compune o muzică proprie, îmbibată de parfumul plaiurilor românești. Tocmai optica sa redusă la un orizont oarecum îngust, în concordanță cu stadiul creației lucrării de care ne ocupăm, îl absolvă de o judecată aspră. Iată de ce ni se pare riscant să condamnăm o viziune care nu putea fi ca a noastră, a oamenilor celei de a doua părți a secolului cuceririi cosmosului, numai pentru că nu a prevăzut imprevizibilul ! Nu facem o pledoarie în favoarea lui Caudella, care, oricum, nu depășește stadiul cunoscut. Căutăm să explicăm fenomenul. Datoria elementară a muzicologiei este de a nu formula, față de o anumită perioadă, cerințe neconforme istoriei. Nimeni nu ar fi putut bănui că, abordînd mitul legendar, Enescu va merge pe linia valorificării inflexiunilor populare și a re-creării în spiritul lor. Pentru evocarea figurii titanice ce-și măsoară forțele cu destinul, geniul enescian recurge la sugestia arhaică a muzicii noastre, ale cărei ecouri se potrivesc de minune cu cadrul zugrăvit. Și apoi, cine-și putea închipui că Enescu va realiza în partitura sa fuziunea tragicului sentiment grecesc al existenței cu sensibilitatea profund lirică a păstorilor traci, cu suferința și dorul, concretizate muzical în bocete și doine ? Caudella n-a fost singurul muzician care i-a reproșat lui Enescu alegerea mitului antic pentru compunerea operei. Juarez Movilă o face într-o aspră comentare a unui interviu dat de Enescu ziarului „Luptătorul". Totodată, Movilă pledează judicios, dar într-o manieră vădit nepotrivită ca ton, pentru re-crearea în spiritul popular. Și el consideră, ca și Caudella, că numai subiectele autohtone favorizează substanța muzicală românească. „Era destul pentru un mare compozitor și savant — scrie J. Movilă — să știe că melodia românească e constituită pe altfel de scări decît

[1] N. Hodoroabă, „George Enescu. Contribuțiuni la cunoașterea vieții sale", Iași, 1928.

cele occidentale, că are caracteristici distincte chiar printre cele orientale şi că datoria marelui Enescu, atunci *cînd s-ar fi gîndit* să scrie opera *Vlaicu-Vodă,* ori *Apus de Soare* sau *Trandafirii roşii,* ori chiar o Simfonie românească, era nu să utilizeze «crîmpee de melodii româneşti» şi să *creeze* altele nouă pe baza şi în spiritul scărilor sufletului românesc : să creeze armonii noi care să minuneze, să înmărmurească atît poporul nostru cît şi lumea străină . . ." [1] Desigur, afirmaţiile lui Movilă sînt nedrepte, în mare parte. Enescu era pătruns de fiorul muzicii româneşti, lucru demonstrat pe atunci, în afara *Rapsodiilor,* în *Suita I pentru orchestră,* în *Dixtuor,* pentru a da numai aceste exemple. Un fapt rămîne cert : după 1921, Enescu se îndreaptă spre straturi mai adînci ale parametrilor muzicii populare. În ce măsură critica redactorului „Curierului Artelor" a avut un nemijlocit ecou este greu s-o spunem. Evident, metoda preconizată de Enescu va fi aceea a „re-creării în caracter popular românesc". Articolul apăruse în numărul mai-iunie. În iulie, Enescu termina muzica primului act din *Oedip.* Înclinăm să credem că autorul lui *Oedip* şi-a aplecat urechea la poveţele presei. Totuşi n-a abandonat subiectul, dar l-a tălmăcit pe limba sensibilităţii poporului român.

Miturile antice în creaţia românească şi universală a primelor decenii din secolul al XX-lea

În muzica românească, miturile antice găsesc teren fertil în primele două decenii ale secolului al XX-lea, reflectînd, desigur, un curent la modă în creaţia universală. La imboldul lui Castaldi, simfoniştii, ce-şi ridicau fruntea cu îndrăzneală, dau viaţă, în poeme simfonice, legendelor lui Acteon, Narcis, Amphitrita, Didona, Vrăjile Armidei, iar în domeniul operei, lui Agamemnon. Nici unul dintre autorii acestor lucrări, cu excepţia lui Enescu, nu merge aşa departe pe linia identificării nobilelor idei general umane cu simţirea românească. Numai el demonstrează practic că nu este neapărată nevoie ca satul sau istoria noastră să constituie subiectul operei muzicale pentru a găsi temei folosirii intonaţiilor populare. Orice temă literară, indiferent de unde provine, dacă vehiculează aspiraţii universal umane, poate fi racordată la felul de a gîndi şi vorbi muzical al compozitorului român. Exemplul lui Enescu are o însemnătate covîrşitoare, am zice chiar inovatoare, în lărgirea accepţiei specificului naţional. Fără să se subestimeze subiectele axate pe realitatea românească, Enescu arată că determinant în creaţie este *cum exprimi* şi *prin ce mijloace realizezi* fiinţa muzicii care, dublată de o idee robustă, indiferent de proveniența sa, asigură platforma reuşitei artistice. Aşadar, o altă cale decît cea preconizată pînă la el, care nu infirmă alte posibilităţi şi modalităţi. O temă universală, servită de minune prin infrastructuri muzicale de proveniență românească. Prin această îngemănare fericită, tema universală devine naţională, iar muzica enesciană, universală. Enescu este compozitor naţional prin originalitatea sa, iar internaţional, nu numai prin tema abordată, ci şi prin ideile muzicale, prin expresia muzicii sale.

[1] J. Movilă, „Interviul Maestrului Enescu". Comentariu, „Curierul Artelor", Bucureşti, 1921, nr. 79—84, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

Simţim nevoia să mai subliniem importanţa factorului denumit subiect sau intrigă. Oricît de ingenioasă ar fi expresia, oricît de originală şi legată de folclor, rămîne ineficace într-o operă (dramă muzicală) dacă nu are un echivalent egal în constituţia acţiunii. Atît ideea, cît şi întruchiparea sa, cuvîntul şi muzica — aceste entităţi antinomice — acţionează eficace numai într-un echilibru deplin. Orice desconsiderare, neglijare sau fisură, repetăm, se răzbună necruţător. Este, de fapt, o concluzie ce se impune în prim-plan.

Oedip-ul lui Enescu se integrează într-o epocă în care legendele antice sau biblice se bucură de preţuire din partea compozitorilor. S-ar putea vorbi chiar de o nouă renaştere, de o a doua perioadă de înflorire a acestor subiecte în istoria operei (prima aparţine zorilor operei şi culminează cu tragediile lirice ale lui Gluck). Resuscitarea imaginilor antichităţii nu reprezintă decît o cale spre afirmarea ideilor filozofice, umaniste, într-o haină sonoră de factură contemporană, în general străină contemplaţiei arhaice. Deci, nu un simplu împrumut tematic, ci o tratare în spirit contemporan a complexelor probleme privind raportul dintre om-destin cu substrat filozofic ce se pretează de minune spiritualităţii moderne. Stilurile foarte personale ale autorilor exclud din capul locului tentativele de comparaţie. Cum s-ar putea supune unei riguroase confruntări, aplicîndu-le aceleaşi cerinţe, unele lucrări ca *Pénelopa*, de Fauré, *Electra*, de Richard Strauss, *Antigona*, de Honegger, *Viaţa lui Oreste*, de Krenek, *Les Malheurs d'Orphée*, *Socrate*, de Satie, *Moise şi Aron*, de Schönberg ? Desigur, anumite aspecte ar putea fi desprinse, ele decurg din însăşi natura genului lirico-dramatic. Din lista lucrărilor inspirate din antichitatea legendară sîntem nevoiţi să zăbovim asupra lui *Oedipus Rex*, de Stravinski, deoarece recurge la acelaşi izvor literar ca *Oedip*-ul lui Enescu. Tratarea sursei literare este atît de diferită, încît, aparent, exclude necesitatea comparaţiei. Comunităţile iniţiale, cît şi cele intervenite pe parcurs, ne determină să le opunem. Confruntarea analogiilor reliefează contrastele şi adînceşte înălţimile [1]. Întrebat de Petru Comarnescu asupra identităţilor eventuale dintre *Oedip*-ul său şi al lui Stravinski, Enescu răspunde : „Dacă Oedip-ul lui Stravinski are asemănare cu opera mea ? Nu, Stravinski a scris un oratoriu cu cuvinte latineşti, iar eu, o operă cu elemente orientale“ [2].

Reţinem diferenţa genurilor invocată de Enescu, deşi Stravinski îşi intitulează lucrarea „operă-oratoriu“, şi menţiunea că *Oedip* are elemente orientale.

Oedip la Enescu şi Stravinski

De ce oare Enescu exclude aşa categoric orice asemănare ? Tendinţa reînvierii tragediei antice nu este inexplicabilă. Umanismul, forţa, vitalitatea acestora rezidă în ideile nobile pe care le afirmă, de-a pururi veşnice.

[1] Această problemă, ce ne preocupă de mai multă vreme, s-a oglindit în articolul „Oedip de Sofocle la Enescu şi Stravinski“, publicat în revista „Tribuna“ din 30 august 1958.

[2] Petru Comarnescu, „Arta Românească. Lămuriri privitoare la problemele specificului românesc. De vorbă cu maestrul G. Enescu“, „Politica“, Bucureşti, 5 februarie 1927.

Formele care le poartă cer perfecționare, adaptare la epoca respectivă. Cu atît mai vîrtos apare această necesitate cînd din domeniul literar-dramatic se transpun în cel al artei sonore. Transpoziția poate fi pasivă — subiectul se transplantează intact în muzică — sau activă — subiectul primind modificări în sensul lărgirii conținutului de idei. Din acest punct de vedere, Enescu se deosebește enorm de Stravinski. Dacă pe Stravinski l-a atras un subiect binecunoscut, pe care să-l redea fără să-l modifice, într-un cadru riguros de austeritate solemnă, Enescu, împreună cu asociatul său Edmond Fleg, manifestă o considerabilă participare creatoare. Enescu nu transpune în muzică textul tragicului antic, ci, trecîndu-l prin filtrul concepției sale, i-a îmbogățit ideea de bază, afirmînd forța omului. De aici lărgirea scenariului, cum s-a văzut într-un capitol anterior. Stravinski procedează invers, adoptînd linia concentrării acțiunii, în conformitate cu genul operă-oratoriu.

Stravinski se concentrează asupra culminației tragediei — căutarea și găsirea ucigașului lui Laios, pe cînd Enescu trasează curba întregii existențe a lui Oedip. Stravinski introduce crainicul prin a cărui recitare patetică se narează evenimente ce la Sofocle erau înscenate. Concentrarea nu înseamnă abandonarea firului dramatic inițial, turnat în textul lui Jean Cocteau. Cadrele sînt reduse, forța dramatică nu este eliminată. Dimpotrivă. Muzica o amplifică. La Enescu, lărgirea cadrelor nu este sinonimă cu lipsa de sobrietate. Totul este redat chiar cu maximă sobrietate, iar conciziunea nicidecum nu afectează profunzimea psihologică. Psihologismul stravinskian se deosebește radical de cel enescian. La Stravinski este de factură epică, narativă, pe cînd la Enescu apare activ, dinamic, dramatico-tragic. Totodată, eroul stravinskian nu cunoaște golgota descoperirii adevărului, pe cînd la Enescu, aceasta ocupă un loc important în ansamblul tragediei lirice. Nici unul, nici altul nu-și pune probleme etnografice, de a reînvia sau de a inventa muzica vechii Elade. Și totuși, la ambii, elementul modal se distinge cu destulă ușurință. Modalul stravinskian apare ca rezultat al tendinței de reconstituire a muzicii medievale, a polifoniei preclasice. Nu putem să nu relevăm originalitatea paradoxală, contradictorie a acestei opere-oratoriu : tragedie antică (greacă), cu text latin (recitator în limba franceză), cu muzică neoclasică. La Enescu, modalul apare nedisimulat, decurge din stilul său componistic, ancorat în muzica poporului român.

Atît la Enescu cît și la Stravinski muzica degajează un tonus emoțional caracteristic pulsației secolului nostru. La primul, acest tonus își îndreaptă privirea înainte, avînd o electrizantă potențialitate vitală, la al doilea, te face să-ți întorci privirea undeva în trecut. În muzica *Oedip*-ului enescian se simte o intensă participare din partea compozitorului, pe cînd în cea stravinskiană acest lucru este absent ! Muzica sa apare oarecum din afară, evenimentele relatate sînt contemplate de la distanță. Muzica enesciană te mișcă, te face să trăiești alături de eroi, pe cînd cea stravinskiană este de ascultat și de admirat.

Ambele sînt lucrări în care se simte mîna maestrului. Prin natura genului, lucrarea lui Enescu este mai complexă. Sînt rare creațiile care să aibă o asemenea sudură organică între imaginea scenică și emoția muzicală. Enescu, în *Oedip*, oferă posibilitatea să vezi, să auzi și să gîndești. Dă numeroase imbolduri spre antrenarea spectatorului, nu numai emoțional, ci și intelectual. În acest mod, *Oedip* se înscrie pe o linie „intelectualistă mu-

Scanned with OKEN Scanner

zicală" atît de puternic manifestată în secolul nostru, şi care, adeseori, degenerează în excese ; Stravinski dă posibilitatea să auzi, într-o măsură mai redusă să vezi — operă-oratoriu — şi în măsura înţelegerii textului latin, care, după cum afirmă autorul în *Cronica vieţii mele* . . . „textul astfel serveşte ca material exclusiv fonetic . . ." — să gîndeşti. Stravinski nu şi-a pus asemenea probleme, iar noi nu o pretindem. Prin aceasta nu subapreciem valoarea lucrării lui Stravinski. *Oedipus Rex* se situează undeva pe culmile creaţiilor artistice, datorită clarităţii muzicii sale bogat melodice, formelor armonioase şi expresivităţii. Există însă culmi şi culmi ! Apartenenţa naţională a muzicii *Oedip*-ului enescian este incontestabilă. Stravinski nu urmăreşte acest lucru. *Oedipus Rex* este o creaţie monumentală, o sculptură rece în grandoarea ei, îmbibată de o subtilă atmosferă fatalistă. *Oedip* este o titanică epopee a omului, este tragedia în care, parafrazîndu-l pe Romain Rolland, „forţa spirituală domneşte asupra durerii ! . . . "

O capodoperă captează multiple influenţe, şi pe măsură ce le asimilează, cadrul ei se amplifică, iar rezonanţele sale devin mai puternice. Din fondul moştenirii lirice, Enescu toarce fire de aur pe care le ansamblează într-o ţesătură măiestrită ce nu are asemănare. Muzica *Oedip*-ului este atît de originală, încît nu permite contingenţe stilistice, similitudini tematice. Pe un plan general, se intercepteză anumite zone asemănătoare în spirit. Muzica prologului din *Oedip* îndreaptă gîndul înspre scene pastorale din operele premozartiene, îndeosebi înspre creaţii de Monteverdi, Rameau şi Lully. Desigur, comunitatea trebuie văzută în ambianţa generală şi nu în identităţi intonaţionale.

Opera la Enescu şi Debussy

Receptivitatea enesciană nu rămîne indiferentă în faţa unor lucrări fundamentale ale genului liric. Enescu studia în profunzime creaţiile moderne ce apăreau, mergînd pînă la memorarea lor. „Cum sînt compozitor — mărturiseşte el — am deprinderea să desfac păpuşa . . . Aşa fac şi cu operele altora. Le desfac şi le construiesc în minte. Apoi lucrurile merg de la sine." [1] Aceasta îl ajuta să adopte sau să respingă ceea ce credea de cuviinţă. Privirea sa critică, spiritul plin de discernămînt îl fac să nu păşească pe urme bătătorite, deşi, pe parcurs, poate trece prin grădini înfloritoare şi le poate savura parfumul. Nu se va lăsa îmbătat de mirosul lor. Raportarea *Oedip*-ului la unele puncte de reper care jalonează evoluţia operei contemporane generează disonanţe şi similitudini absolut necesare aprofundării operei enesciene. Foarte instructivă, în acest sens, este comparaţia între Enescu şi Debussy.

Reforma wagneriană a pus în faţa autenticelor personalităţi problema revizuirii fundamentale a principiilor de operă. Debussy, după ani de „închinare", manifestă o înverşunată atitudine critică faţă de idealurile wagne-

[1] Menestrel. „De vorbă cu Enescu. Mişcarea muzicală la noi", „Curierul Artelor", Bucureşti, 1921, nr. 79—84, p. 9.

riene, propovăduind adoptarea unui alt drum în creaţie : „Nu sînt tentat să imit ceea ce admir la Wagner". Negaţia vizează progresul. Trebuie căutat drumul după Wagner !

Deşi, sub stindardul celui mai feroce antiwagnerism, Debussy, prin *Pelléas*, demonstrează că a nega nu este întotdeauna echivalent cu ieşirea din orbita respectivului fenomen. Dacă Debussy îşi realizează concepţiile sale în operă, prin negaţie, Enescu îşi afirmă idealurile, prin propovăduirea respectului pentru antecesori. Preluarea cuceririlor nu poate fi pusă sub semnul egalităţii cu anihilarea individualităţii creatoare. Enescu sintetizează căutările şi îşi impune concepţia ce decurge din permanenta fuziune a inovaţiilor cu tradiţiile reunite în retorta unei sinteze geniale.

Unele principii instaurate de maestrul de la Bayreuth vor fi prezente şi în opera lui Debussy, fiind tratate însă într-o manieră diferită. Principiul este comun, forma întruchipării, diferită, iar acţiunea, neîntreruptă. În opera enesciană, acţiunea continuă se obţine prin contopirea treptată a scenelor pe suportul permanent al dezvoltării simfonice. În opera debussystă, aceasta se obţine pe complexe armonico-melodice, unite prin sistemul declamaţiei. Simfonismul lui Enescu constituie pulsul dezvoltării scenico-dramatice, fiind nu numai comentatorul acţiunii, ci şi motorul ei, directa ei reflectare. Cromatismului wagnerian, Debussy îi opune diatonismul modal, linie pe care o urmează şi Enescu, pe o treaptă mai largă, valorificînd şi moduri cromatice. Dacă la Wagner orchestraţia este încărcată, masivă, la Debussy ea este rarefiată, discretă, pentru a permite vocilor soliste să se reliefeze. Enescu, spirit generalizator, fuzionează bogăţia facturii wagneriene cu transparenţa debussystă. Astfel, se evidenţiază şi mai mult linia vocală şi se accentuează rolul orchestrei. Acţiunea, atît la unul, cît şi la celălalt, este vie şi fluidă. Dacă în partitura lui Enescu, aceasta apare foarte dinamică şi condensată, la Debussy îşi deapănă lent firul, dînd impresia unui caracter static. Dinamica, în paralela noastră, decurge din înţelegerea specificului operei. Enescu conduce dezvoltarea evenimentelor prin urmărirea dialecticii ideilor şi stărilor afective ; Debussy pune accentul pe descrierea dispoziţiilor sufleteşti. Cultul dispoziţiilor nu trece fără urmări, atmosfera întregii opere devine contemplativă. Enescu nu a urmat această cale ce nu-i oferea posibilitatea prezentării personajelor în mişcare intensă, în momente contrastante şi impetuoase. Contemplarea face imposibilă pulsaţia activă, înlocuind pe alocuri factorul logic cu hazardul. Romain Rolland spunea că în *Pelléas* nimeni nu ştie ce face şi de ce anume acţionează într-un anumit fel şi nu într-altul ; ambianţa contemplativă în operă duce la afirmarea lipsei de putere a omului, care, la rîndul ei, proclamă pasivitatea şi ideea inutilităţii acţionării. Nuanţa dominantă fatalisto-pesimistă se impune şi înfăţişării personajelor centrale — Pelléas şi Mélisande — care sînt jertfele propriei lipse de acţiune în faţa situaţiilor. Destinul planează şi asupra condiţiei vieţii eroului central enescian ; totuşi, el se află pe baricade, nu stă cu mîinile încrucişate. Este un răzvrătit deosebit de impulsiv, angrenat în căutarea dreptăţii şi adevărului. Elementul teatral este magistral mînuit de Enescu. Debussy consideră că teatralul şi muzica sînt noţiuni incompatibile, una exclude pe cealaltă : „De unde această nevoie bolnăvicioasă de a scrie opere . . .

Scanned with OKEN Scanner

propagînd detestabila «eroare că trebuie făcut teatru», ceea ce nu se va împăca niciodată cu «a face muzică»" [1].

Istoria operei confirmă teza că evoluția sa merge în spirală, spre stilul *parlando*. Unii compozitori își încheie activitatea creatoare cu aceasta, alții încep. Ideea de la care pornește Debussy, cînd își asumă misiunea reîntrupării genului muzical-dramatic, este că în opera de pînă atunci prea mult se cînta. Acest specific este declarat fals, deoarece, potrivit concepției sale, prin cîntece nu se poate reda viață. Debussy plasează expresivitatea cuvîntului în centrul dramei. La baza recitativului *parlando* stau atributele prozodici gregoriene. Debussy manifestă o grijă deosebită pentru fiecare cuvînt în parte. De importanța cuvîntului, în complexul frazei, depinde expresia sa. Nici Enescu nu este indiferent față de complexa problemă a transpunerii cuvîntului în muzică. Drumul său optează pentru o sinteză între *parlando* și cantilenă.

Pelléas este muzica construcțiilor mici, a structurilor legate prin declamație ; fundalul susținut de orchestră are pretenție redusă de simfonism, dar eficiența sa analitico-psihologică este enormă. *Oedip* este alcătuit din monumentale blocuri arhitectonice, de pe culmile cărora se degajă profunde nuanțe dramatice.

Ramificarea caracteristică sistemului arhitectural al lui Debussy, bazat pe fragmentare sau nu, duce uneori la disocierea formelor mari, care, deși nu compromite întregul, totuși nu-i conferă un profil dramaturgic de mare ținută structurală, cum îl vedem la Enescu.

În *Oedip*, tensiunea dramatică se asigură prin gradații continui bazate pe contraste. Absența lor totală — sau parțială — face inevitabilă monotonia pe care înalta măiestrie declamatorie și orchestrală nu o poate întotdeauna evita. Principiul dezvoltării tematice, mai puțin vădit la Debussy, totuși existent, este pus în serviciul elementului dramatic și nu apare ca un factor decorativ. Dacă la Debussy are un caracter sporadic, la Enescu este permanent. Aici tematismul simfonic generalizează acțiunea, mulîndu-se în funcție de situație, pe cînd în *Pelléas*, tematismul este o palidă reflectare a întregii acțiuni. *Oedip* și *Pelléas* sînt fructele unor îndelungate meditări. Sobrietatea se impune cu pretenție de atribut fundamental. Ambii compozitori evită lungimile inutile și scenele parazitare. Ambii obțin acțiune dramatică continuă, unul statică, altul activă, datorită interdependenței dintre imaginea scenică și muzicală.

Pelléas este opera care se străduiește să nu privească înapoi la tradiție, dar nici înainte. *Oedip* scrutează undele trecutului, dar privește cu semeție în viitor, furnizînd necontenite învățăminte, aluzii actuale. Debussy, în *Pelléas și Mélisande*, a redat caractere și situații asemenea unui vulcan în stare latentă. Enescu, în *Oedip* — asemenea unui vulcan în erupție. Totul aici se frămîntă și răbufnește. Un vulcan imens care emană lumină și căldură.

---

[1] Claude Debussy, *Domnul Croche antidiletant*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1965, traducere de A. Hoffman, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

De bunăseamă, Enescu este fiul epocii sale. O spun acele elemente muzicale care îl fac să aibă tangenţe cu alte personalităţi, deşi calea sa este absolut originală. Stilul său, cu toate că are cîte ceva din marile creaţii cu răsunet, nu seamănă cu nimic din ceea ce reprezenta atmosfera muzicală din vremea sa. Prea infime influenţe, într-aşa fel încît să nu poată fi alăturat nici unui curent creator. Personalitatea lui s-a ridicat mult deasupra oricăror valori epigonice. Flacăra creaţiei sale a ars pînă la temelii orice material folosit în clădirea propriei sale constelaţii componistice. Adeseori se invocă admiraţia enesciană pentru Paul Dukas, pentru *Ariana şi Barbă albastră*. Enescu aprecia caracterul muzicii sale ce se adresa sufletului, generozitatea fluxului sonor. Pe plan dramaturgic, date fiind sferele cu totul îndepărtate ale subiectelor operelor lor, nu se conturează planuri comune. Mai degrabă se detectează restrînse afinităţi stilistice, concretizate în preferinţa amîndurora pentru intervalul de terţă suitoare, cu revenirea la punctul de pornire, şi cvarta lidică, întîlnită pe alocuri la Dukas şi, sistematic, la Enescu. În opera compozitorului francez, intervalele menţionate se găsesc cu preferinţă în partida vocală a Arianei, actul I şi II. Desenul melodic conturează uneori chiar ceea ce am denumit celula *a* a leitmotivului Oedip (ex. 385).

De fapt, anumite intervale nu se pot restrînge într-un cadru strîmt, deoarece se detectează în creaţii şi stiluri foarte îndepărtate. Totuşi, nu ni se pare cu totul întîmplătoare frecventa revenire a terţei. Am spune chiar că este unul din intervalele îndrăgite de compozitorii francezi ai primelor decenii din secolul al XX-lea, ca de altfel şi cel de cvartă, întîlnit în armonie. Paul Dukas foloseşte tehnica leitmotivului, dar în manieră statică şi nu recurge la aceasta decît în puţine momente. Nu ezită chiar să apeleze (actul II şi III) la leitmotivul Melisandei din opera lui Debussy. La Enescu, tehnica leitmotivului este amplu dezvoltată, după principiul variaţiunilor. Nici Dukas nu rămîne indiferent faţă de acesta şi, în actul I, deschiderea celor şase porţi, prilejuieşte un număr identic de variaţiuni în tonalităţi diferite. Tot în actul I, în *Oedip*, dansurile tebanilor prilejuiesc tot un ciclu variaţional. Aceasta nu pare să aibă vreo legătură între cele două lucrări. Este interesantă organicitatea tonală care se poate vedea între cele două creaţii lirice. La Enescu substanţa se cimentează prin tonalitatea *sol*. La Paul Dukas, prin *fa diez* minor. *Ariana* începe şi se termină în această tonalitate, chiar şi finalul actului I reinstaurează aceeaşi sferă tonală şi chiar tema cu care debutează actul. Fenomenul trebuie pus pe seama spiritului unitar al concepţiei simfonice căreia i se atribuie rolul încercuirii tonale şi tematice.

Expresia muzicii lui Dukas este concentrată asupra lirismului, cu momente izolate dramatice. Discursul înscrie o curbă ce culminează cu instaurarea unei atmosfere senine. Aşa va fi şi în *Oedip*. Numai că aici gama trăirilor este incomparabil mai largă, chiar atotcuprinzătoare. Meritul lui Enescu, manifestat îndeosebi în perioada gestaţiei *Oedip*-ului, este că a fost receptiv la tot ce creau contemporanii săi. Dar ceea ce îi conferă un merit în plus este că nu a devenit imitatorul lor, ci au constituit stimulente pentru căutarea drumului său. Incursiunea menită să ateste interferenţe în stilurile

Scanned with OKEN Scanner

compozitorilor contemporani cu Enescu ar putea fi continuată. Nu numai anterior creării *Oedip*-ului, ci şi posterior. Să luăm un singur caz, al lui Messiaen. Nu ne încumetăm să susţinem că frecventa folosire a intervalelor mărite şi micşorate în creaţia acestuia se datorează contactului cu muzica lui Enescu. Dar nici nu putem trece cu vederea configuraţia melodismului său, cu totul original, în care intervalele caracteristice *Oedip*-ului deţin un rol marcant. Recurgem numai la două exemple. Primul, un fragment din *Danse de la fureur*, pentru şapte trompete (ex. 386).

Şi la „Subtilité des corps glorieux" din ciclul *Les corps glorieux* (1939) care îndreaptă gîndul atît înspre leitmotivul paricidului, cît şi înspre cel al lui Oedip (ex. 387).

Muzica contemporană oferă nenumărate exemple în care asemenea intervale compun miezul lucrării. În mod cu totul special, se cuvine amintită ponderea intervalelor mărite şi micşorate în creaţia compozitorilor noii şcoli vieneze. Ei au fost aceia care au stabilit un raport de absolută egalitate între intervalele „consonante" şi „disonante" de pînă atunci. Latura curioasă şi cu totul meritorie pentru genialul compozitor român este că în muzica sa intervalele mărite şi micşorate contribuie în bună măsură la imprimarea specificului naţional, pe cînd în creaţia compozitorilor dodecafonişti, acest aspect rezultă în prea mică măsură. Cu ajutorul cvartei mărite, bunăoară, interval neutru, folosit în muzica veacului, Enescu fixează cadrul românesc într-o expresie de alură universală, pe cînd Schönberg vizează internaţionalul în muzică. Desigur, nu numai un interval asigură sau nu apartenenţa, ci factorii muzicali de parametri diferiţi. Totuşi, în contextul lor, intervalul amintit are un anumit rol.

Raportat la planul tonal al unor lucrări, intervalul de cvartă mărită cucereşte teren, reprezentînd un mijloc contrastant eficace în relevarea culmilor dramatice. Incipient îl găsim la Wagner. Preludiul din *Parsifal* debutează în *la bemol* major şi se rezolvă în *re* major. Chiar şi Smetana recurge la modulaţii de triton în *Dalibor*. În *Tosca*, Puccini îl plasează în cadrul leitmotivului armonic al lui Scarpia, cu care începe opera (*si bemol* major — *mi* major), avînd un rol determinant şi în arhitectonica lucrării. Relaţia *si bemol — mi* o preia şi Schönberg, în cadenţa finalului primei Simfonii de cameră. Frecvenţa sa creşte. Renumitul acord din *Petruşka* opune tonalităţile *do* minor — *fa diez* major. Asemenea contraste sînt adeseori prezente în creaţiile lui Stravinski, Bartók şi Janacek. Enescu valorifică contrastele tonale, bazate pe triton, în aceeaşi perioadă, în *Simfonia a II-a* şi în *Oedip*, după cum am văzut. În seria care stă la baza operei *Lulu*, de Alban Berg, se conturează două grupări polarizate în jurul tonalităţii *si bemol* major şi *mi* major. Pe baza practicii muzicale, în teoria muzicii contemporane cvarta mărită este considerată ca dominantă (*fa diez*) a lui *do*. Iată cuvintele lui O. Messiaen . . . „un auz bun înregistrează pe *fa diez* ca rezonanţa naturală a lui *do* grav. *Fa diez* gravitează înspre *do*, care devine rezolvarea sa normală . . ."[1]

Aşadar, urmărind numai cîteva exemple ale unui singur element tehnic, constatăm că Enescu se integrează perfect în stilul epocii sale. Totodată, el

[1] O. Messiaen, *Téchnique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, Editeurs Musicales.

preia procedee, dar în același timp, prin felul în care le mînuiește, generează soluții ce anticipează multe atribute ale muzicii postenesciene. Nu avem în vedere aspecte absolut inedite, ca lărgirea cîmpului sonor prin interpelarea sunetelor infracromatice sau sinteza unor diferite genuri folclorice, ci maniera îndrăzneață de folosire a însuși intervalului de cvartă mărită ce deschide multe ferestre în perspectiva stilistică a generației de compozitori români contemporani. Concentrarea dramatică a muzicii *Oedip*-ului poate fi alăturată intensității plasmei sonore din partiturile lirice expresioniste. La fel și unele curbe instrumentale ale melodismului său. Enescu însă rămîne pasiv la etosul acestui curent, nu-l preia în totalitatea sa. Se simte mai puternic atras de robustețea expresiei, de armonia trăirilor. Sinteza realizată de Enescu între diferitele căutări stilistice este consecința spiritului său larg, atotcuprinzător, care, departe de maniera epigonică, filtrează și creează formule absolut personale.

Panorama creației lirice a secolului nostru prezintă un spectru extrem de divers. În focul polemicilor purtate în jurul operei s-au decretat o sumedenie de teorii, care mai de care mai ingenioasă. Discuțiile continuă, creația însă avansează. Și, de la bun început, se cuvine spus că opera secolului al XX-lea și-a extins considerabil tematica și formulele. Este adevărat că în multe cazuri lucrările se fundamentează pe un element constitutiv. Din această pricină, antinomiile genului nu se proporționează. Exacerbarea elementului instrumental, vocal-armonic sau contrapunctic, al declamației, în defavoarea cantabilității ori a unor stări sufletești polarizate înspre tragism sau lirism, a făcut posibil mersul în zig-zag al creației, în parte, și abandonarea drumului de pînă atunci, cînd se evitau extremitățile și se căuta armonizarea compartimentelor, a dispozițiilor. Dominați de tendințe nobile sau de dorința obținerii succesului facil, unii compozitori au ales în exclusivitate calea experimentărilor, adoptînd soluții după soluții, năruind temeliile generale, ceea ce a provocat serioase fenomene degenerative și confuzii în stabilirea valorilor. Nonvalorile, prin tonul agresiv al susținătorilor, au început să anatemizeze creațiile izvorîte din adîncul simțirii și rațiunii. Prin căutări de suprafață, împinse mereu înainte, în unele cazuri, opera a fost vlăguită, primind extrem de puțin în schimb. Coregrafia este chemată să reanime opera ; alții văd salvarea în folosirea masivă a „*sprechgesang*“-ului. Complicării și exacerbării limbajului și formelor de operă i se opun tendințe de simplificare și accesibilizare. Monumentalismul, fastul și grandilocventul primesc replica operei de cameră ce cîștigă tot mai mult teren. Adeseori, criteriul teatral, și mai curînd forța dramatică a expresiei, se substituie prin căutări tehnice, prin maniere noi de structurare a materialului sonor.

Schönberg și discipolii săi, tinzînd spre înfăptuirea dezideratului . . . „alto modo di cantare che l'ordinario“, purced cu succes la introducerea unui nou stil vocal, la primenirea formelor tradiționale prin structurarea scenelor pe clișeele formelor instrumentale. *Wozzek* este un minunat exemplu de echilibru între compartimentul vocal și instrumental, de redimensionare a tipurilor arhitectonice în operă. Seria de douăsprezece sunete este pusă la baza discursului muzical, renunțîndu-se la tematismul operei, la anumite idei muzicale ce revin o dată cu imaginea scenică. Se decretează cu largi argumente principiul atematismului în operă, după exemplul operei *Erwartung*. Seria inițială se îmbogățește prin serii subsidiare, ceea ce obligă

Scanned with OKEN Scanner

compozitorul să manifeste o logică de fier în organizarea fluxului. Acest aspect îl face pe Roman Vlad să afirme, vorbind despre *Lulu*, că . . . „un *plus* de rigoare gramaticală se traduce printr-un *minus* de eficacitate dramatică". [1]

Intensitatea proceselor scenice nu își află corespondentul muzical printr-un limbaj condus după rigorile ortodoxe ale tehnicii seriale. Astfel se și explică de ce Adorno acuză compozitorii dodecafonici că sfarmă dialectica [2], iar compozitorii ca Dallapicola adoptă în operă o linie moderată, dodecafonismul fiind extrem de liber, recurgîndu-se la combinații seriale colaterale.

Că părintele noii școli vieneze este în permanentă căutare a unor tipuri ideale ale dramei muzicale, o demonstrează înseși lucrările sale. În *Erwartung* (1909) creează formula monodramei, insistînd pe o anumită zonă a trăirilor umane, dînd frîu liber impulsionărilor obsesive ; în *Moise și Aaron* (1929—1932) adoptă o poziție mai tradiționalistă, deși pe o bază tot dodecafonică. Bunăoară, corul, absent în operele anterioare, primește un rol însemnat, nu prin numărul vocilor și tipurilor, ci, mai ales, prin categoriile din mulțime pe care le reprezintă : corul cerșetorilor, corul sătenilor, corul pruncilor, al oamenilor de rînd . . . În actul II, Schönberg recurge și la o scenă de balet, la divertismentul coregrafic. În plus, *Moise și Aaron* este o pildă vie a admirației pentru ceea ce Puccini, acest inepuizabil maestru, a înfăptuit în opera secolului său.

Și Richard Strauss, autor al unui număr impresionant de creații lirice, oscilează între diferitele tipuri de operă. Discursul încărcat, depănat în planuri contrapunctice cu precipitări vertiginoase, în care tonul dramatic atinge paroxismul, dă naștere unei debordante intensități a trăirilor.

Desigur, Enescu nu dă ocazie confruntărilor în propria-i creație, deoarece nu scrie decît o singură lucrare pînă la capăt. Fără să-l situăm deasupra contemporanilor săi, gest de care Enescu nu are nevoie, sîntem obligați să apreciem poziția sa. Enescu concepe actul creator ca rezultat al unor multiple confruntări. Consecința este că apare, în perspectiva anilor, extrem de matur și complet, extrem de echilibrat și ponderat, întrunind cu brio atributele clasice. Enescu nu a preluat epigonic, ci a asimilat, nu a însumat, ci a sintetizat. Refuzînd să fie iconoclast, s-a situat întotdeauna în afara grupărilor exclusiviste, nu s-a afiliat nici uneia, deși nu a ezitat să rețină contribuția esențială a fiecăreia. Nu a manifestat idei preconcepute despre operă, nu a subscris nici unei inovări radicale. A mers pe magistrala sigură a marilor tradiții, cumulînd din arsenalul vast al procedeelor și ideilor uimitoare tot ceea ce-i servea la întruparea impetuoasei dispute a planurilor de conștiință. Iată de ce Enescu este clasic și în același timp contemporan, romantic și expresionist. Iată de ce Enescu este tradițional și, concomitent, profund inovator. În *Oedip*-ul său, fiecare găsește ce preferă, deoarece este chintesență a sintezelor lirice. *Oedip* este o operă tonală, dar prin intercalarea unei structuri modale, desprinse din melosul popular, utilizează elemente ale totalului cromatic. Are momente melodioase, dar și multe teme ce

[1] Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, Edizioni Suvini Zerboni, 1958, p. 76.
[2] Roman Vlad, *Op. cit.*, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

nu se pot intona, dată fiind țesătura instrumentală unică ; întîlnim pagini diatonice, dar și supracromatice ; are momente solistice, dar și ample scene corale. *Oedip* conține pagini muzicale cu o amprentă arhaică în simplitatea lor, dar și de cea mai complexă factură modernă.

Umanismul Oedip-ului enescian

Prin tematica sa, prin propovăduirea ideii forței morale a omului, *Oedip* va rămîne un monument greu de egalat, ridicat într-un peisaj foarte variat. Ne amintim că istoria operei a înregistrat în secolul nostru o infinită gamă de subiecte. Ideile lor, în mult prea rare cazuri, se ridicau la o mare înălțime. Spațiile astrale nu le-au atins decît cîteva săgeți îndrăznețe, între care una, de bunăseamă, este a lui Enescu. Tocmai încrederea în om, în posibilitățile sale, în trăirile sale sufletești îl ridică pe *Oedip* pe un piedestal superior. Nimic în tragedia lirică enesciană din poezia tristeții, din furia pervertită, din exaltarea disperării, din indiferentismul sec, din pasivitatea implacabilă, din sensualismul melodramatic, din frivolitatea pasiunilor . . . *Oedip* este o pledoarie pentru superioritatea omului, pentru spiritul său nobil, capabil de fapte mărețe. În *Oedip*-ul enescian, omul nu rămîne dezorientat în fața fatalității, nu dezarmează atunci cînd trebuie să dea bătălia decisivă. Sub acest aspect, Enescu apare drept unul dintre cei mai umani, mai expresivi creatori !

Oedip nu este o lucrare care să-și cucerească gloria prin cataclisme, prin strălucire exterioară ; nu caută să obțină adeziunea amatorilor de șocuri senzaționale. Enescu alege calea, din păcate prea des abandonată, a iradierii lăuntrice, a expresiei afective, deși nu face abstracție de logica construcției, iar din acest punct de vedere, originalitatea partiturii enesciene este cu totul aparte. Se reînvie parcă principiul generozității simfonice, al îmbinării unei rafinate complexități structurale cu generozitatea fluxului, care, aidoma valurilor, te poartă în voia lor.

Opinii ce atestă semnificația majoră muzicală și dramatică a lui Oedip

Revelatoare, în susținerea aserțiunilor noastre, sînt părerile unor muzicieni reputați formulate după audierea *Oedip*-ului. Nimeni nu poate trece pe lîngă cuvintele lui Arthur Honegger, adeseori invocate : „Ne găsim în prezența operei capitale a unuia dintre cei mai mari maeștri, ea poate susține comparația cu culmile artei lirice. Această partițiune este tot atît de depărtată de succesele wagneriene ca și de pastișele debussyene sau puccniene. Ea este de o absolută originalitate și de o putere dramatică pur și simplu formidabilă" [1]. În fervoarea entuziasmului prilejuit de apariția lui *Oedip*, în mod inerent au apărut și exclamații de tipul celeia aparținînd lui M. Simionescu-Râmniceanu : „Prima operă mare după *Tristan și Isolda* de

[1] Arthur Honegger, „Le Figaro Literaire", 19 martie 1955, citat după Lucian Voiculescu, *Op. cit.*, p. 283.

Scanned with OKEN Scanner

Wagner !" [1] Nu împărtăşim această teză, oarecum exclusivistă. *Oedip* poate fi privit ca una din marile opere apărute după capodopera wagneriană.

„*Oedip*, rămîne — scrie René Dumesnil [2] — la acelaşi rang ca şi *Pelléas şi Mélisande* sau ca *Ariana şi Barbă albastră* şi ca *Penellopa*, unul dintre vîrfurile artei lirice." Aceleaşi idei le susţinea şi H. Malherbe cu două decenii mai înainte : „Nu trebuie să ne înşelăm, prima reprezentare a lui Oedip va avea mai tîrziu, în istoria dezvoltării formelor muzicale, o importanţă tot atît de hotărîtoare ca şi primele reprezentaţii ale lui *Pelléas şi Mélisande*, *Ariana şi Barbă-alabastră*, *Sacre du printemps* şi *Penellopa*" [3]. „Despre capodopera lui Enescu — declara Aram Haciaturian — se poate vorbi mult. Dacă este să spunem pe scurt, aş arăta că a nu cunoaşte această operă înseamnă să nu cunoşti o imensă şi originală etapă a operei enesciene... Pe de altă parte, *Oedip* înseamnă un important eveniment în istoria creaţiei de operă a secolului al XX-lea." [4] În „La nouvelle Gazette" [5] citim : „*Oedip* de Enescu este o capodoperă, poate chiar mai mult, o dată în istoria teatrului liric, ca *Tristan, Boris, Wozzek, Consulul*... sau *Porgy and Bess*."

Nu am ales cu greutate citatele, întrucît multe sînt adevărate variaţiuni pe ideea „o dată marcantă" în istoria operei. Enescu este situat alături de Wagner şi de R. Strauss... [6] „căci, fără a imita pe nimeni şi folosind cu un rar discernămînt cele mai neobişnuite resurse de orchestraţie moderne, Enescu se afirmă în primul rînd ca dramaturg." [7]

Cu acest citat am abordat aprecierile care privesc natura tragediei lirice, calităţile sale. Dar să continuăm printr-un pasaj mai extins apărut în parizianul „Excelsior", imediat după premieră, în care, printre altele, se remarcă originalitatea partiturii. „Este o operă considerabilă şi, în unele privinţe, deconcertantă. Nu este drept să se considere ignoranţi şi beoţieni auditorii mijlocii care vor clasa această lungă meditaţie filozofică printre capodoperele respectabile, dar plictisitoare. Enescu n-a făcut nimic pentru a cuceri aprobarea imediată a acestei clientele. Enescu nu se va mira, deci, dacă o va găsi puţin cam nedumerită.

Pe de altă parte, el nu şi-a dat osteneala să respecte prejudecăţile tehnicienilor. Arta sa nu intră în micile compartimente numerotate ale clasicilor de care se servesc profesioniştii esteticii. Enescu nu este influenţat nici

---

[1] M. Simionescu-Râmniceanu, „Adevărul", 17 martie 1936, după L. Voiculescu, *Op. cit.*, p. 295.

[2] René Dumesnil, „Le Monde", 24 mai 1955, vezi L. Voiculescu, *Op. cit.*, p. 284.

[3] H. Malherbe, „Un mare eveniment artistic şi istoric", Bucureşti, „Universul", 13 martie 1936.

[4] Aram Haciaturian, „Al treilea concurs şi festival George Enescu,... despre *Oedip* şi *Vox Maris*", „Tribuna", Cluj, 24 septembrie 1964.

[5] * * * „La teatrul «La Monnaie» prezentarea unei capodopere, *Oedip* de George Enescu", „La nouvelle Gazette" din 14 martie 1956, reprodus după revista „Muzica" nr. 8, 1956, p. 59.

[6] H. Malherbe, „Un mare eveniment artistic şi istoric", Bucureşti, „Universul" 13 martie 1936.

[7] * * * „Spectacolele cu «Oedip» de Enescu", „La Cité", 8 martie 1966, după reprezentarea tragediei lirice, *Oedip*, oglindită în presa belgiană, revista „Muzica", nr. 8, 1956, p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

de Wagner, nici de Debussy, nici de Stravinski, nici de Richard Strauss, nici de Ravel. El este un izvor de muzică pură care zvîcneşte neîncetat, fără cochetării, fără idei preconcepute, fără teorii artistice. Această muzică nu este de nici o epocă şi nici un stil (în afara celui enescian n. n.). Este muzică pur şi simplu. Şi în această privinţă nu ne putem înşela." [1]

Plasarea lui *Oedip* printre marile valori ale artei lirice se face concomitent cu unele consideraţii asupra valorii sale estetice. „O mare operă de artă dramatică — scrie Henri Prunières — ne-a fost în sfîrşit relevată la operă. De cîţiva ani aşteptăm o capodoperă comparabilă cu acest *Oedip* al lui George Enescu, aşa de plin de muzică, aşa de dens, de echilibrat şi matur, la care lirismul se dezlănţuie pînă la exasperare, izbucneşte şi recade în pioasă seninătate, într-o atmosferă de măreţie suverană ! Minunată transpunere a tragediilor lui Sofocle." [2] Din acelaşi articol mai reproducem o frază privitoare la vitalitatea muzicii : „Ceea ce este extraordinar la Enescu e viaţa care însufleţeşte această muzică. Ea nu are vîrstă. Este de astăzi şi e din toate timpurile. Îşi are locul printre capodoperele trecutului şi îşi va păstra locul în viitor".

Jean Baertsoen, fără emfază, susţine : „*Oedip*, de George Enescu, este una din cele mai mari opere dramatice din ultima jumătate de secol, o adevărată capodoperă a genului". [3] O părere mai recentă, venind din capitala Franţei, a fost prilejuită de vizionarea *Oedip*-ului în versiunea românească, în 1963 : „În sfîrşit, ar fi locul să arătăm — spune Pierre Petit — despre tot ceea ce în acest *Oedip* al lui George Enescu este pur şi simplu profetic. Această muzică nu aparţine într-adevăr nici unei şcoli, nici unei capele. Sfîrşită în 1932, ea nu datorează nimic marilor maeştri ai momentului : Ravel, Stravinski, Schönberg. De-abia este întrevăzut folclorul românesc. De la un capăt la celălalt, opera este o mină inepuizabilă de căutări şi de găsiri, de probleme sonore felurit revelate, de îndrăzneli neaşteptate, pe care geniul autorului le împodobeşte cu prestigiul evidenţei. Este o foarte mare operă." [4]

Condeiului lui H. Prunières îi aparţine o subtilă ironie la adresa premierelor Operei Mari, care nu s-au ridicat la nivelul atins de *Oedip*. „În domeniul graţiei, uşurinţei şi al spiritului, au fost la Operă, în ultimii ani, multe reuşite care au dat satisfacţie întreagă dorinţei noastre de noutăţi. Dar pe planul dramatic, recolta a fost sărăcăcioasă şi prezentarea lui *Oedip* înseamnă o dată în analele Academiei noastre de muzică, pe care avem datoria să o marcăm de pe acum cu o piatră albă." [5]

Foarte categorice ni se par cuvintele muzicologului René Dumesnil : „Nu cunosc muzică mai puternică şi mai dezbrăcată de prejudecăţi, de şcoală sau

---

[1] E. Vuillermoz „Excelsior", 16 martie 1936, „Oedip", după L. Voiculescu, *Op. cit.*, p. 267.

[2] H. Prunières, „La Revue Musicale", martie 1936, după L. Voiculescu, *Op. cit.*, p. 255.

[3] J. Baertsoen, „Oedip", „Le Peuple", Bruxelles, 18 martie 1956, după revista „Muzica", nr. 8, 1966, p. 58.

[4] Pierre Petit, „Oedipe de G. Enesco, revient à l'Opéra, Bucarest", „Le Parisien libere", nr. 5825, 25 mai 1963.

[5] H. Prunières (pseudonim Interim), „Le Temps", 2 mai 1936, după L. Voiculescu, *Op. cit.*, p. 259.

de aservire, de modă." [1] Elogiul este continuat și în ultimul aliniat al aceluiași articol. „În rezumat, *Oedip* este o foarte mare lucrare scrisă cu dragoste și care s-a impus dintr-o dată admirației. Capodoperele păstrează, orice s-ar spune, virtutea aceea care este recompensa artiștilor disprețuitori de succese ușoare și care, lucrînd pentru propria lor satisfacție, se înalță pînă la sublim, fără să pară că fac sforțări." Piero Coppola formulează sobru atitudinea sa de nețărmurită prețuire: „... consider că *Oedip* de Enescu este una din operele cele mai uimitoare ale muzicii contemporane". [2]

Ne-am lăsat duși de cursul răspicat al citatelor scrise în afara oricărui conformism de circumstanță. În fața lor orice comentariu este de prisos. Unanimitatea celor care s-au ocupat de creația enesciană în situarea lui Oedip pe culmile artei lirice, alături de operele marilor muzicieni ai tuturor timpurilor, apare indiscutabilă. Concluzia firească ce se impune, parcurgînd rîndurile decupate din surse diferite, este că *Oedip* marchează o dată în istoria artei lirice, datorită expresiei adînci a muzicii sale, datorită originalității, neadoptării nici unei formule efemere. Se remarcă muzicalitatea partiturii, un paradox demn de precizat astăzi, cînd nu orice muzică se pare că îndreptățește cerințele muzicalității.

În condițiile cînd în peisajul dezvoltării artei lirico-dramatice se compun lucrări de avengura *Oedip*-ului, mai poate rămîne în picioare pretinsa criză a operei secolului al XX-lea? Oare titlurile de adevărat răsunet nu infirmă falsele simptome de criză? Opera a murit? Iată întrebarea la care Enescu dă un răspuns ce lasă să se întrevadă viziunea sa optimistă. N-a murit opera, ci o anumită concepție învechită asupra ei. Opera trăiește și își reînnoiește în permanență cadrele, văzute prea rigid în perioadele sale de ascensiune și depresiune. Într-adevăr, se poate vorbi despre un declin vremelnic în drumul operei, într-un anumit gen al ei, într-un număr redus de ani. Dar cum poate fi admisă ipoteza crizei cînd, în secolul nostru, au creat Puccini, R. Strauss, Debussy, Berg, Janacek, Prokofiev, Honegger, Britten...? Dar oare ar putea fi ignorate numele unor compozitori neînșirați în fraza precedentă, autori de opere ca: Fauré, De Falla, Stravinski, Schönberg, Bartók, Șostakovici, Hindemith, Dallapicola, Menotti, Gershwin? Oare romantismul se poate recomanda cu un număr mai mare de autori? Este drept că istoria nu se repetă întocmai, că un Verdi sau un Wagner nu s-a conturat încă. Nu mai puțin adevărat este și faptul că în sedimentarea valorilor și stabilirea ierarhiei operei contemporane nu a putut interveni factorul atît de important „timpul". Oricum, nume ca al lui Puccini, Strauss, Prokofiev se pare că întrunesc de pe acum sufragiile mult dezbătutei probleme a accesibilității... Neîndoios, cu timpul, numele unor autori vor ceda presiunii vremii, altele însă vor fi ridicate la rampă. Vîlvătaia succesului de moment a ars numele unora ca Meyerbeer, chiar Massenet, cu influența lor covîrșitoare asupra verismului. Dar și reversul medaliei: sînt dezgropate lucrări după decenii de stagiu în rafturi, dovedindu-și vitalitatea. În cazul nostru, nu

[1] R. Dumesnil, „Première répresentation d'Oedip", „Mercure de France", 15 aprilie 1936.

[2] P. Coppola, *Dix-sept ans de musique à Paris*, Lausanne, 1944, după L. Voiculescu, *Op. cit.*, p. 282.

Scanned with OKEN Scanner

îndrăznim să facem pronosticuri, pentru a nu ne hazarda. Previziunile nu au nimic comun cu analiza fenomenului ştiinţific. Ceea ce îndrăznim să afirmăm este încrederea în *Oedip*, în viitorul său de aur. Baza acestei încrederi am făurit-o prin deducţie, căutînd să vedem temeliile capodoperelor impuse. Ele se găsesc şi în *Oedip*, care, dat fiind timpul relativ scurt, nu s-a impus încă în raport cu tezaurul uman şi muzical pe care-l poartă. Nici capodoperele lui Bach nu s-au impus dintr-o dată. Creaţiile care solicită în egală măsură mintea şi simţămintele, spiritul şi emoţia, în care nestematele sînt în adîncuri, au o cale mai anevoioasă, dar, se pare, mai durabilă.

Desigur, întotdeauna numărul compozitorilor a fost mare. Al creatorilor însă, mic. Multe lucrări nu şi-au găsit răsunetul, fie pentru că nu-l merită, fie pentru că nu au fost puse în situaţia să demonstreze că-l merită. *Oedip* aparţine acestei ultime categorii, deoarece ţine mai mult la interior decît la faţadă. Şi aceasta, pentru că Enescu n-a vorbit în pustiu, ci s-a adresat oamenilor, iubitorilor de frumos, care simt şi gîndesc. La fel ca pasărea care nu poate zbura la o asemenea înălţime unde aripile nu-i sînt susţinute de aer, Enescu nu a scris o muzică deasupra timpurilor, discriminînd anumite legi şi norme de recepţionare. A dorit o muzică umană, în care să acţioneze personaje vii, în plînsul cărora — parafrazînd o frază enesciană — „spectatorul recunoaşte un ecou frăţesc". Acest aspect nu i-a scăpat, s-a aflat în permanenţă în centrul cîmpului său vizual, deosebindu-se radical de unii confraţi ai săi care, de dragul înnoirilor, au sacrificat uneori finalitatea umană a creaţiei. Însumînd într-o singură frază cele relatate, *Oedip* se situează în rîndul celor mai importante creaţii lirice universale.

Tragedia lirică Oedip în contextul evoluţiei creaţiei româneşti de operă

Şi dacă recurgem la cuvinte drămuite cu multă precauţie şi reticenţă, atunci cînd este vorba de locul lui *Oedip* în panorama creaţiei universale, fie-ne îngăduit ca să nu mai fim modeşti, cînd vorbim despre creaţia capitală a lui Enescu şi opera românească. Fără nici o şovăire, situăm *Oedip*-ul în fruntea artei lirice româneşti, fiind lucrarea cea mai semeaţă, completă şi izbutită. Şi este meritul lui Enescu, a „părintelui" şcolii componistice româneşti, de a fi ridicat din anonimat acest gen al culturii noastre, de a-l plasa în circuitul valorilor mondiale. Prin ideile muzicale adînci ale operei sale, Enescu este un compozitor universal. Dar prin originalitatea lor, este un compozitor naţional. A obţinut această valenţă, pătrunzîndu-se de spiritul poporului român, de felul lui de a trăi, de a gîndi şi de a se exprima. În muzica lui se simte poezia *Mioriţei*, ecourile doinelor şi bocetelor populare, nuanţele culorilor covoarelor ţărăneşti, aroma vinurilor româneşti. Enescu a dat curs ca nimeni altul aspiraţiilor către o muzică de circulaţie naţională, demonstrînd ceea ce Dumitru G. Kiriac arăta : „Cum melodiile noastre au ieşit din umbra bordeiului şi au urcat treptele scenei".

Ceea ce se cuvine accentuat în mod deosebit este faptul că Enescu nu a realizat specificul naţional numai prin apelarea la forme elevate de provenienţă folclorică. El rezidă în substanţele spirituale ale poporului român, în vitalitatea şi optimismul care-l caracterizează, în viziunea sa de esenţă filozofică emoţională ce răspîndeşte seninătate şi stoicism.

Scanned with OKEN Scanner

Coloritul românesc l-au simţit spectatorii premierelor pariziene şi bruxelliene, adică ceea ce Enescu denumea „coloritul oriental". „Nimic modern — scrie Louis Laloy [1] — în sensul strict al cuvîntului, care să implice o modă ; nici una din acele întîlniri de sonorităţi sau elipse de armonie care derutează şi desfată o ureche curioasă. De asemenea, nu-şi găsesc locul aici eleganţa şi delicateţea epocii anterioare, ai cărei maeştri sînt Gounod, Saint-Saëns, Massenet, Debussy. Prin generozitatea patetică şi amploarea stilului, D-l Enescu se apropie de tradiţia mai veche a simfoniştilor romantici ca Berlioz şi mai ales Liszt (sic, n. n.), dar cu o expresie mai nesilită. *El însă nu este moştenitorul lor direct, căci muzica sa s-a născut sub un alt climat.*

Europa orientală a fost totdeauna în legături strînse cu Asia răsăriteană. Atenienii cereau fluierelor frigiene şi ariilor Lidiei emoţiile puternice pe care nu putea să le dea lira naţională, cu notele sale izolate. Acest gust stăruie şi s-a răspîndit în zilele noastre, nu numai în Grecia, ci şi în toate ţările balcanice. D-l Enescu nu s-a gîndit să reconstituie modurile elenice, dar îşi aminteşte că a ascultat în satul său natal fluierul ciobanului, jocurile populare."

Aceleaşi idei le exprimă Em. Ciomac, într-un context mai larg, referindu-se la fondul ancestral, comun, al popoarelor Peninsulei Balcanice. „El (Enescu, n. n.) a căutat sau poate inconştient a obţinut atmosfera elină prin alt mijloc, mult mai elocvent şi interesant, după noi. În muzica populară românească, au trecut prin timpuri imemorabile, toate modurile acelea moştenite şi de la greci şi nu numai cele diatonice doriene, dar şi cromatismul şi acele tulburătoare sferturi de ton ale modului enarmonic practicat de grecii antici şi de popoarele orientale, încă în zilele noastre. Rafinament sau barbarie, problema acestor game cu sferturi de ton preocupă spiritele moderne. Iar folclorul nostru, care conţine toate modurile antice, aruncă punţi între neamul nostru şi cel al vechii Elade, iar pe de altă parte, muzicianul care simte nevoia să le folosească se găseşte în legătură cu preocupările cele mai actuale în muzică.

Dar, prin fiinţa etnică a lui însuşi, nu se poate exterioriza decît ca român. Originea, firea lui străbat inevitabil, el se destăinuieşte cu sinceritate, şi chiar dacă adoptă un limbaj obştesc, cum este cel al muzicii europene, încă se face simţit accentul românesc. Aceasta, în toate operele lui, chiar în acele unde nu întrebuinţează deschis teme populare, *Rapsodiile* sau *Sonata pentru vioară şi pian în la.* Cu atît mai mult în *Oedip.* Aici, subiectul îl ducea către modurile antice ce se găsesc în folclorul nostru muzical. Atmosfera toată este a unor vremuri patriarhale de viaţă, mai mult păstorească, care supravieţuieşte încă în munţi la ciobanii Pindului, ai Balcanilor şi în Carpaţii noştri." [2]

Unul dintre cei mai avizaţi muzicieni străini în domeniul folclorului nostru, Jean Absil, arată în prezentarea *Oedip*-ului că „Geogre Enescu, împrumutînd asemenea procedee (este vorba de sfertul de ton, n. n.) din folclorul ţării sale natale şi aplicîndu-le la un subiect ca *Oedip,* a luat o atitudine

---

[1] L. Laloy, „Théâtre de l'Opéra : Oedip", ... „Revue des deux mondes", Paris, 15 aprilie, 1936.

[2] Em. Ciomac, „Oedip de G. Enescu", „Revista Fundaţiilor", Bucureşti 1936, nr. 6, 1 iunie.

estetică ce se acordă cu istoria şi, în acelaşi timp, este de o îndrăzneală deosebită, prin faptul că a dat un astfel de stil unui teatru liric modern." [1]

Oedip apare ca rod al strădaniilor compozitorului nostru de a ridica pe treptele universalităţii creaţia naţională de operă. Începutul lui Flechtenmacher într-un gen subacent culminează cu *Oedip*. Enescu este la curent cu primele lucrări care aveau darul să încerce formulele operei naţionale. Predecesorii n-au izbutit decît parţial. Caudella, în *Petru Rareş*, se îndreaptă spre o temă patriotică şi recurge la atributele melosului folcloric. Numai pentru aceste intenţii ar merita un loc în istoria muzicii româneşti. În plus, a insuflat muzicii şi tensiune dramatică. Este drept, concepţia sa asupra unităţii tematice pare unilaterală. Intonaţiile derivate ale melodiilor folclorice se interpun numai în scenele lui Petru, ale ortacilor săi şi ale norodului. Opoziţia, personificată prin Ştefăniţă, Nichita şi curtenii, va fi exprimată printr-un stil nelegat de folclor, ce înlesneşte dese asociaţii cu muzica romanticilor germani. Deşi români, domnitorul şi curtenii sînt prezentaţi printr-o muzică voit neromânească, vrînd să sublinieze în felul acesta lipsa lor de patriotism. Lăsînd la o parte bunele intenţii, în perspectiva drumului parcurs de opera românească, metoda este cel puţin simplistă. Enescu, fără să fie vorba de personaje autohtone, recurge la esenţe folclorice, ca rezultat al aplicării metodelor de creaţie paralele folclorului. O viziune radicală faţă de mentalitatea muzicienilor înaintaşi, ce întruchipează o concepţie nouă asupra specificului naţional, ce se sprijină însă pe tendinţa acestora de apelare la folclor. Cît priveşte dramaturgia, comparaţia între *Petru Rareş* şi *Oedip* nu-şi impune necesitatea. Mai apropiate, ca epoci, sînt lucrările reprezentative ale lui Dragoi, Zirra, Constantinescu, Negrea, Ottescu, Cuclin. În toate se întrevede un puternic caracter naţional. Natural, straturile folclorice din care îşi extrag seva se deosebesc, de la lucrare la lucrare. De asemenea, şi genurile lor. Cum ar putea fi puse alături comedia muzicală *O noapte furtunoasă* şi drama populară *Năpasta*, drama lirică *Marin Pescarul* şi drama istorică *Alexandru Lăpuşneanu* ? Sînt lucrări foarte interesante, cu elemente înnoitoare în istoria muzicii româneşti, dar, cu toate calităţile certe, unele suferă de anumite deficienţe dramaturgice sau chiar muzicale. Poate aici trebuie văzută principala cauză pentru care nu au depăşit hotarele ţării, deşi nici pe linia popularizării lor nu s-a intreprins, la vremea cuvenită, ceea ce meritau. *Oedip*, în schimb, nu suferă de asemenea racile. Structura sa dramaturgică este integră, subiectul universalizat prin însuşi Sofocle, muzica foarte dramatică şi modernă. *Oedip* se întîlneşte pe anumite planuri cu lucrările menţionate. Cu *Năpasta*, în redarea durerii şi jalei, în valorificarea colindelor, a zonelor genului liric. Sabin Dragoi pedalează masiv pe colinde, Enescu, sporadic. Cu Constantinescu, în simfonizarea discursului muzical, deşi pe cu totul alte principii în preluarea unor procedee din arsenalul practicii lăutăreşti. Enescu are asemănări cu Zirra în concepţia contrapunctică şi în valorificarea fondului bizantin. Cu Negrea, Enescu se întîlneşte în armonizarea bazată pe elemente modale şi pe acordul de cvartă. Cu Cuclin, Enescu se întîlneşte pe aceeaşi matcă generoasă a literaturii antice. Ceea ce-l deosebeşte pe Enescu de conaţionalii săi, în problema apelării la folclor, este

[1] „Reprezentarea tragediei lirice Oedip oglindită în presa belgiană", revista „Muzică", Bucureşti, 1956, nr. 8, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

că nu se îndreaptă cu prioritate înspre un anumit gen, sau spre o anumită zonă, ci se situează pe o linie generalizată și se folosește de caracteristicile mai multor structuri folclorice. De asemenea, nu se lasă sedus de farmecul citatelor, nu este robul, ci stăpînul lor, folosindu-le numai aroma.

Autorii de opere din perioada interbelică au răspuns cu pasiune necesităților stadiului de atunci al operei românești. Au creat lucrări cu un puternic spirit național, preocupîndu-se în mai mică măsură de cel universal. Acest lucru nu înseamnă că nu au șanse de a fi aplaudate în alte centre europene. Enescu însă s-a situat de la bun început pe plan universal, folosind un limbaj național.

În muzica românească (și poate extraromânească) nu există încă măsură pentru a-l judeca. Contemporanii săi preiau cu măiestrie metoda prelucrării motivelor folclorice, Enescu se afla în *Oedip* la creația paralelă folclorului. Extrem de important este faptul că a înțeles să compună, pornind de la intonațiile de folclor și ajungînd la intonațiile făurite. Nu a compus *Oedip*-ul rupîndu-se de seva muzicii populare, deși subiectul i-ar fi oferit o asemenea cale. Este un aspect ce pledează, o dată în plus, pentru patriotismul enescian. *Oedip* a apărut în peisajul cultural românesc ca un masiv impunător, alături de capodoperele lui Brâncuși, Arghezi, Grigorescu, Rebreanu, Blaga, Țuculescu. Cîtă dreptate avea H. Malherbe cînd sublinia importanța națională și universală a capodoperei enesciene. „Datorită lui George Enescu, România nu mai are nimic de invidiat, chiar din punct de vedere al spiritului celor mai însemnate popoare. Posedă un muzician de faimă universală și care-i aduce o cunună ce îi era refuzată mai înainte... Se înalță le demnitatea celor mai însemnate popoare civilizatoare. Sporește tezaurul ei de artă cu o bogată partitură ca *Oedip*, asemănătoare cu cele mai mîndre capodopere ale muzicii de teatru." [1]

[1] H. Malherbe, Art. cit., în L. Voiculescu, *Op. cit.*, p. 274.

Scanned with OKEN Scanner

VIAȚA SCENICĂ ȘI OPINIILE CRITICII

„Ideea frumoasă dăinuiește peste veacuri și nu îmbătrînește niciodată."

GEORGE ENESCU

Execuția unei lucrări muzicale face parte integrantă din creația însăși. Conceput pentru teatru, *Oedip* își dezvăluie bogatele resurse expresive numai în spectacol. Imaginile imortalizate în partitură se însuflețesc, dobîndesc spațiu, atunci cînd toți factorii constitutivi ai sintezei lirice sînt solicitați să contribuie la redimensionarea esenței muzicale.

Oedip este o lucrare muzicală destinată scenei. Ca atare, alături de factorii antinomici muzicali, în operă activează factorii teatrali, scenografici, uneori și coregrafici, a căror rațiune de a fi se explică prin relevarea fluxului sonor. Iată de ce, oricît de teatrală, de plastică ar fi plăsmuită o creație lirică, ea are nevoie de colaborarea tuturor compartimentelor care alcătuiesc natura genului. Cu ajutorul mijloacelor dramatico-teatrale, prin conduita scenică a personajelor, prin gesturile lor, prin costume și cadru scenografic, se completează simțitor imaginea muzicală, creîndu-se ansamblul viziunii scenice ce însumează parametrii de diferite specii, înglobați într-un tot unitar. Multiplele aspecte ce compun ceea ce se înțelege prin elementul teatral au fost prefigurate de Enescu prin sagacitatea muzicii sau prin indicații de natură regizorală înscrise în partitură. Montarea urma să le finalizeze, să le dea viață și relief.

Compunînd *Oedip,* Enescu era frămîntat, în afara complexului și uneori a derutantelor probleme de dramaturgie, de punerea în scenă. Ce teatru liric se va încumeta să-l joace ? Se vor găsi cîntăreți și instrumentiști care să interpreteze, în spiritul intențiilor sale, partidele ce puneau o serie de aspecte tehnice noi ? Nu va întîmpina rezistența interpreților neobișnuiți cu stilul enescian, neobișnuiți cu rezolvările muzicale ce nu pastișau modelele îndrăgite și familiare ? Cine își va asuma dificila montare ce necesita un ansamblu neobișnuit de numeros ? Iată cîteva din multiplele întrebări care dublau îndoielile specifice actului creator îndrăzneț.

Enescu nu a așteptat prea mult. Cunoscîndu-i-se partitura, în urma prezentării în cadrul unor cercuri de muzicieni, direcția Operei Mari din Paris

se interesează de ea şi, conform înţelegerii intervenite între ea şi compozitor, o prezintă în premieră mondială la 13 martie 1936, deci la patru ani după ce a fost trasă ultima bară de măsură. Astfel, istovitoarea muncă avea să se concretizeze în satisfacţiile aduse de o capodoperă ce compensa din plin efortul investit.

Scurt istoric al interpretării unor fragmente din Oedip

Dar şi pînă la marea confruntare cu publicul, Enescu simţise nevoia unor verificări. În afara audiţiilor operei la pian, la care invita muzicieni apropiaţi, el prezintă şi fragmente orchestrale în concerte simfonice. Dansurile le dirijează la 29 martie 1924, în cadrul concertului Orchestrei pariziene Colonne. Prima audiţie mondială a unui fragment din noua lucrare nu trece neobservată. Dimpotrivă, se remarcă forţa unică a muzicii, sobrietatea, coloritul. Robert Brussel [1] semnează o cronică extrem de favorabilă, din care spicuim : „O pagină scurtă de unde ţîşneşte fără încetare muzică spontană, cu accentele sale noi, cu ritmurile sale frapante, cu orchestra sa amplă şi viguroasă, cu sonorităţi lipsite de emfază, unde nu se găsesc nici efecte mici, nici mijloace mici". Încheie exprimîndu-şi convingerea că *Oedip* va însemna un moment important în evoluţia artei lirice. Arată că pentru cine a avut fericirea să cunoască întreaga operă în execuţia autorului la pian, dansurile nu reprezintă decît un prilej „... care oferă o idee destul de îndepărtată de ansamblul unei astfel de opere, care, atunci cînd va fi prezentată (integral, n. n.), se va plasa pe culmile artei lirice contemporane".

La 7 decembrie 1924, dansurile sînt interpretate sub bagheta sa la Bucureşti, iar la 5 şi 7 februarie, la Cleveland, în Statele Unite. Tot la Bucureşti, în 23 noiembrie 1925, la Ateneul Român, Enescu dirijează, pe lîngă dansurile din *Oedip,* şi interludiul dintre tabloul întîi şi al doilea ale actului secund, precum şi introducerea la tabloul paricidului. Partida vocală din această pagină se înlocuieşte în versiunea orchestrală prin „alto solo pour la voix du Berger".

Premiera la Opera Mare din Paris

Se părea că după terminarea partiturii, munca compozitorului s-a încheiat... În realitate lucrurile nu s-au petrecut întocmai. Enescu îşi sacrifică multe zile preţioase pentru revizuirea ştimelor, pentru confruntarea lor cu manuscrisul după ce s-au copiat. Partitura este fotografiată, deoarece copierea ei ar fi necesitat mari cheltuieli. Etapa aceasta fiind trecută, participă activ la repetiţii, studiind fiecare rol vocal la cabină, cu solistul respectiv... De asemenea, era nelipsit de la repetiţiile orchestrei.

Enescu a fost preocupat de doi mari interpreţi la care s-a gîndit mereu compunînd *Oedip*-ul. Chipul lui Mounet-Sully mai stăruia în amintirea sa, deşi marele tragedian nu putea face faţă unui rol liric. Interpretul ideal pă-

[1] R. Brussel, „Les concerts d'Enesco à Paris", „Le Figaro", 31 martie 1924.

rea a fi Şaliapin. Dar să-l lăsăm pe Enescu să povestească : „... Şaliapin trăia şi aş fi dat totul ca el să joace şi să cînte rolul principal. Nu avui ocazia ca să i-l propun. Puţin timp înaintea morţii sale, pe cînd încă mai cînta *Don Quichotte*, de Massenet, la Opera Comică, Şaliapin mă invită să-l văd. M-am dus într-o seară la cabina lui între două acte. Îmi spuse, simplu, o frază care, în acea clipă, mi se păru stranie...

— Vreau să văd libretul, dar fără să aud o singură notă de muzică...

Mai tîrziu am înţeles că mai înainte de a judeca muzica voia să măsoare importanţa rolului şi să ştie dacă forţele lui îi îngăduie să-l înfrunte. Fiind sigur că nu ar fi putut să rămînă în scenă atît de mult timp, îmi înapoie textul într-o bună zi, fără să spună nici un cuvînt. Eram foarte trist, mărturisesc, gîndindu-mă că Oedip ar fi putut să fie Şaliapin." [1]

Într-o scrisoare adresată lui Edmond Fleg [2], Enescu dă mai multe detalii în privinţa acestei chestiuni. Rezultă că Şaliapin s-a declarat interesat de subiect, că dorea să vadă libretul fără să asculte muzica, deoarece nu are timp, fiind foarte ocupat cu ecranizarea operei *Don Quichotte*. Au convenit ca după două luni să primească reducţia de pian şi canto.

Sigur că problema interpretului principal era hotărîtoare în reuşita spectacolului. Deţinătorului rolului principal i se cerea să aibă pe lîngă muzicalitate, supleţe vocală, ambitus, inteligenţă şi forţă dramatică. Deci, un mare cîntăreţ dublat de un mare talent actoricesc. Rolul fu încredinţat lui André Pernet, care, spunea Enescu, „... îmi dădu cea mai frumoasă compensaţie... Lucrasem împreună zile şi săptămîni întregi şi înalta sa conştiinţă mă copleşise..."

Directorul Academiei Naţionale de Muzică, Jacques Rouché, susţine montarea *Oedip*-ului, care se repetă mai bine de doi ani. Spectacolul se pregăteşte intens. Conducerea muzicală o asigură autoritar Philippe Gaubert, regia, Pierre Chereau, iar scenografia, André Boll.

Vorbind despre operă şi pregătirea sa, Ph. Gaubert declara înaintea premierei : „Este o operă magnifică, dar ea prezintă dificultăţi enorme. Prietenul meu vechi Enescu ne-a făcut viaţa dură". [3]. Premiera era aşteptată cu vădit interes, atît în capitala Franţei, cît şi în ţară. Totuşi, cel mai nerăbdător era Enescu, care-şi punea mari nădejdi în *Oedip*... Încă la 1 ianuarie 1936, într-un interviu declara. „... Am speranţa că munca mea nu a fost zadarnică". [4] Totuşi, chinurile premierei îl macină cumplit. Se gîndea la eventualitatea unei neînţelegeri. Altfel, cum trebuie înţelese cuvintele : „Peste cîteva zile criticii şi publicul vor avea în mîinile lor întreaga mea viaţă" [5] rostite pe un ton grav, neliniştitor.

Direcţia Operei Mari organizează cu trei zile înaintea premierei o repetiţie generală cu public la care se invită personalităţile artistice pariziene.

---

[1] Bernard Gavoty, *Les souvenirs de G. Enesco*, pp. 148—149.

[2] Păstrată la Muzeul „G. Enescu", datată din 4 august 1932.

[3] Pierre Berlioz, „Le travail formidable des repetitions d'Oedip par G. Enesco", „Le Jour", 1936, Paris, 2 mars.

[4] „G. Enescu despre Oedip...", „Gazeta", Bucureşti, 1 ianuarie 1936.

[5] ★ ★ ★ „Oedip de G. Enesco la Opera din Paris", „Adevărul", Bucureşti, 12 martie 1936.

Succesul depăşeşte orice previziuni. Însuşi Enescu, a cărui modestie este cunoscută, declară : „Este cel mai frumos moment al vieţii mele. Nu cutezam să sper într-o asemenea recompensă. Ce bucurie de a fi cunoscut această glorie în a doua patrie, Franţa". [1]

René Dumesnil [2] ne oferă o amplă descriere a desfăşurării spectacolului la repetiţie, pe care, în ciuda proporţiilor, găsim că merită s-o reproducem... „Nu cunosc nimic mai sceptic şi mai neîncrezător ca publicul de la «repetiţiile generale», neîncrezător faţă de opere şi temător să nu se lase prins şi să nu fie înşelat şi mai cu seamă să nu lase să se creadă că este înşelat. Pentru ca o lucrare să triumfe, trebuie să fie însemnată de destin. Muzica D-lui George Enescu a învins într-o clipă. Cei ce erau neîncrezători s-au predat. Şi, a doua minune încă şi mai greu de realizat : timp de patru ore de audiţie neîntreruptă, de convorbirile din culoare, cei ce s-au predat nu şi-au luat vorba înapoi. Din scenă în scenă succesul creştea. Era în aer acea bucurie care însoţeşte naşterea marilor opere, a acelora ce întrunesc condiţiile aşa de rare care le fac să dureze mai mult decît o stagiune şi chiar să renască dacă, vreodată, umbra se întinde peste ele." „*Oedip* — scrie Robert Dezarmaux — este un spectacol emoţionant şi magnific." [3] Referindu-se la muzică, o califică drept „grandioasă şi tragică". Iar Henri Malherbe, în articolul citat din „Universul", notează : „Repetiţia generală a lui *Oedip* a avut loc... cu un strălucit succes. Acest eveniment, a cărui însemnătate trebuie preţuită, înseamnă o dată nu numai în istoria artei muzicale, ci şi în istoria naţiunii române. La căderea cortinei, după terminarea repetiţiei generale, ovaţiile nu mai conteneau, iar numele lui Enescu era rostit în aclamaţii. După actul III, André Pernet a trebuit să iasă la rampă şi să răspundă aplauzelor. Triumful lui *Oedip* era incontestabil."

S-ar putea spune că repetiţia generală din 10 martie a fost, de fapt, o adevărată premieră cu ecouri în presă. Totuşi, premiera oficială a fost în memorabila seară de 13 martie 1936. Enescu îşi aminteşte [4] „... Da, în adevăr, a fost o seară frumoasă, fiecare dîndu-şi contribuţia din toată inima şi eu însumi simţind cum îmi bate inima să se spargă, după atîţia ani de speranţe şi de eforturi".

Premiera va rămîne, pentru Enescu, un eveniment de maximă însemnătate, de care-şi va aminti cu emoţie. La întrebarea lui Gaby Michăilescu [5], care au fost cele mai puternice momente din viaţa sa, răspunde : „... Sînt trei, cînd s-a cîntat *Poema Română* pentru prima oară, la Paris, în februarie 1898 şi aveam şaisprezece ani şi jumătate ; cînd s-a cîntat în 1906 *Simfonia* mea *în mi bemol ;* acum cîţiva ani, cînd a fost reprezentat *Oedip*. Ultima dată, am fost stăpînit de un sentiment straniu, eram într-un basm, într-un vis ; parcă eram eu şi parcă nu mai eram eu..."

---

[1] ★ ★ ★ „Oedip de G. Enesco la Opera din Paris", „Adevărul", Bucureşti, 12 martie 1936.

[2] R. Dumesnil, „Mercure de France", *Art. cit.*

[3] R. Dezarnaux, „*La Musique, A l'Opéra — Oedip*", Paris, „La Liberté", 12 mars, 1936.

[4] B. Gavoty, *Op. cit.*, p. 150.

[5] G. Michăilescu, „G. Enescu despre pămîntul căruia aparţine şi extraordinarul proces al creaţiei sale", „Duminica", Bucureşti, septembrie 1942.

Scanned with OKEN Scanner

Spectacolul muzical grandios, montat cu fast, bine pus la punct, s-a dovedit de o calitate excepţională. Scena operei cu o deschidere de douăzeci şi şase metri a fost valorificată din plin în montarea lui Chéreau. S-a reconstituit faţada palatului lui Laios (pentru actul III), cu coloane monumentale. În faţa palatului, mulţimea lua parte la dramă. Pentru ca să armonizeze şi să controleze mişcarea norodului, P. Chéreau a studiat cu fiecare corist gesturile sale, ca şi cum acesta ar fi fost un solist. Interpreţii rolurilor principale la premieră au fost: André Pernet (Oedip), Marysa Ferrer (Iocasta), Etcheverry (Tiresias), Jeane Monfort (Sfinxul), Froumenti (Creon), Courtin (Antigona), M. J. de Trevi (Paznicul), Almona (Meropa), Narçon (Marele Preot), Claveric (Phorbas), Cambon (Teseu), Chastenet (Laios).

Critica muzicală franceză despre spectacol

Montarea s-a distins prin simplitatea liniilor, prin lipsa elementelor accesorii, totul era concentrat asupra acţiunii. Dar să lăsăm şi de data aceasta cuvîntul celor care au asistat la spectacol. Ne vom da mai bine seama de natura şi proporţiile interpretării. „Reprezentaţia *Oedip* — scrie Jean Chantovoine [1] — face mare cinste Operei. Această lucrare magnifică a fost magnific montată. Orchestra mai întîi, condusă de D-l Philippe Gaubert cu grijă, atentă pentru detalii şi un echilibru perfect al nuanţelor, merită să fie lăudată, şi fără rezerve. Apoi interpretarea este, în ansamblu, excelentă. D-l André Pernet susţine fără slăbiciune rolul zdrobitor al lui Oedip, aşa de greu nu numai în sine, dar şi prin amintirile de care e încărcat. Umbra lui Mounet-Sully se ţine de paşii personajului şi parcă se interpune mereu între spectator şi actor. Dar D-l André Pernet găseşte accente aşa de natural tragice, dă personajului un relief aşa de izbitor, aşa de dureros uman, este aşa de mult el însuşi, şi cu atîta forţă, încît se impune şi creează un personaj nou şi totuşi tradiţional în originalitatea lui. D-ra Marysa Ferrer face din rolul Iocastei, destul de scurt, dacă ne mărginim la text, o compoziţie surprinzătoare şi cu adevărat un rol mare."

„La Opera din Paris, scrie H. Malherbe — *Oedip* pare că e jucat de un popor întreg. Peste patru sute de persoane, artişti ai cîntului, dansatoare, figuranţi, sînt adunate pe scenă. D-l Jacques Rouché, director al Operei, ajutat de D-l Pierre Chéreau a stabilit o punere în scenă totodată vie şi stilizată, de un efect măreţ. Frumoasele decoruri ale D-lui André Boll sînt minunate. Orchestra e condusă cu o viguroasă autoritate de D-l Philippe Gaubert, care a avut de învins dificultăţi serioase..."

Ce momente remarcă acelaşi critic francez? ... „Ar fi prea greu — scrie el — să vă descriu toate frumuseţile speciale ale acestei partituri memorabile. Primul act e de o frăgezime delicată, în ciuda inspiraţiilor mari. Enescu a introdus cîteva dansuri române, subtil colorate de orchestră.

Din actul II trebuie să desprindem admirabilul tablou al Sfinxului, care va rămîne ca una din cele mai extraordinare reuşite muzicale. Scena Pazni-

[1] J. Chantovoine, „La semaine musicale, Academie Nationale de Musique, — Oedip". Paris, 20 mars 1936.

Scanned with OKEN Scanner

cului de noapte reamintește tragediile lui Eschil. Scena întrebării lui Oedip, de către monstru, cu armoniile ei stranii și puternice, lasă o impresie de măreție care îngrozește și care nu poate fi uitată. Totul e încununat de o mare fugă finală, de un splendid avînt liric.

Actul III e frumos, mișcător, irezistibil. În miezul intrigii, compozitorul dă cuvîntul lui Sofocle. Ultimul act, cu comorile lui depărtate și potolite, e o concluzie de o splendoare senină, peste care strălucește lumina Eladei și plutește cerul străveziu al Aticei." Louis Laloy este de părere că „decorurile lui André Boll, dispreţuind aparenţe înșelătoare și reale, determină un spațiu exact și în același timp deschid o perspectivă care nu este mărginită în pînza zugrăvită. D-l Pierre Chéreau, profitînd de acest avantaj și ajutat de jocurile de lumină, a conceput o punere în scenă ale cărei grupări armonioase formează nu numai linii expresive, dar un întreg peisaj uman, pe planuri succesive. Astfel, în primul act, acele torțe inegale ce parcă vin în ocoluri nesfîrșite, din fundul zării, sau în actul II, după umbra apăsătoare ce încearcă drumul barat de Sfinxul cu aripi străvezii, lumina care descoperă meterezele cetății și drumul pe care sosesc în goană, într-o explozie de bucurie, primii tebani înștiințați, iar mai apoi vedem înaintînd fete tinere, bătrîni, copii în procesiuni ce se rînduiesc într-o simfonie de glorie și de recunoștință.

D-l André Pernet, de cum apare în actul II, imprimă personajului lui Oedip o realitate care se impune ; vocea este frumoasă, dicțiunea excelentă ; expresia și gestul sînt dictate de sentiment. Rînd pe rînd, neliniștit, furios, orgolios, triumfător, disperat, liniștit, în fine și împăcat cu el însuși la apropierea morții, acest mare artist și-a compus rolul cu un gust și într-un stil care unește neîncetat noblețea cu omenescul.

Alături, d-na Marysa Ferrer, în rolul scurt dar foarte important al Iocastei, știe să găsească accentele cele mai juste și mișcătoare. D-na Monfort, sub carapacea Sfinxului, merită epitetul de „cîntăreață bună", d-nii Froumenty, José de Trevi, Narçon, Médus, Cambon, D-rele Courtin, Almona au dreptul la tot atîtea felicitări, de asemenea corurile și orchestra, a căror sarcină a fost foarte grea. Dar dl. Philippe Gaubert veghea și a știut să desprindă muzica închisă în note, cu grijă, inteligență și autoritatea convingătoare pe care i le cunoaștem ; dar poate niciodată nu le-a pus în lumină în mod atît de strălucit." Rîndurile lui Louis Laloy din „Revue des deux Mondes", reprodus în „Muzică și poezie" [1], se încheie într-o notă de nedisimulată prețuire : „... Fiecare după gustul său va iubi mai mult sau mai puțin această lucrare. Dar este cu neputință să nu o admire !"

Tonul general al cronicilor este entuziast. Ne mai servim de cîteva citate. „Este just ca — scrie T. C. în „Le Temps" [2] — în vremurile acestea grele să aducem omagiu sforțărilor susținute ale Academiei de Muzică ca să păstreze reprezentațiilor și repertoriului său un nivel demn de ea. Astăzi ea reprezintă o lucrare mare, adînc simțită, scrisă cu dragoste și cu o singură preocupare : expresiunea. Este o fericire că ea are ca autor pe un artist, care ca dl. George Enescu, este onoarea profesiunii sale."

---

[1] București, 1936, mai, nr. 7.

[2] „Le Temps", 12 martie, 1936, reprodus după Lucian Voiculescu, *Op. cit.*, p. 268.

Scanned with OKEN Scanner

Gustave Doret [1] își împărtășește treptat impresiile puternice prilejuite de vizionarea spectacolului.

„Faptul că instrumentiștii, cîntăreții, soliștii și coriștii sînt supuși la cele mai grele încercări este departe de a fi un defect, dacă dificultățile sînt justificate pentru a realiza expresia voită de compozitor, cum este cazul aici. Toată trupa operei, coriștii și orchestra, ne-a făcut cu această ocazie dovada unei coeziuni excepționale, impresia unui instrument de precizie extraordinară, care, sub bagheta lui Ph. Gaubert, părea că se joacă cu piedicile armonice și ritmice cele mai subtile.

Prima reprezentație, care întrunea publicul zilelor mari, a fost extrem de strălucitoare, ca și repetiția generală. Acest public, compus în majoritate din lumea mondenă, dacă se poate spune oficială și diplomatică, a înțeles el adîncimea de gîndire și intransigența înaltă care au călăuzit pe Edmond Fleg și George Enescu ? . . .

În ceea ce mă privește, îndoindu-mă de primele mele impresii, m-am grăbit să mă duc la Operă, în seara zilei celei de-a doua reprezentații. Spectacolul se desfășoară magnific. Vecinii mei par prinși de nuanțele expresive ale acestei opere complexe și neașteptate. Eu însumi pătrund deja mai adînc această partițiune derutantă și desprind mai bine înaltele intenții ale poetului și ale muzicianului. Limbajul muzical al lui Enescu îmi apare mai clar, cu toată complicația lui. La sfîrșitul serii, îndoielile mele dispăruseră. *Oedip* este una din acele lucrări despre care se poate spune că este nobilă, lipsită de orice procedeu artificial, demnă de viitor și profund sinceră."

Piero Copolla detașează reprezentația *Oedip* dintr-o listă întreagă : „Crearea acestei opere puternice și greu de interpretat face cinste directorului Teatrului de Operă, d-lui Jacques Rouché, șefului de orchestră Philippe Gaubert și d-lui André Pernet, care a fost protagonistul halucinant. Pentru mine, aceasta este amintirea cea mai vie și mai însemnată, dintr-o epocă ce începea deja să arate simptome alarmante de decădere."

Nu toate compartimentele, în montarea lui *Oedip,* au fost la aceeași altitudine. Coregrafia se pare că a fost mai prejos. Boris de Schloezer îl critică pe Aveline, maestrul de balet, pentru „sărăciile aranjate în primul act." Ceea ce se remarcă în mod deosebit este latura intelectuală și puterea de emotivitate a muzicii. „Fără nici o concesie făcută gustului publicului sau obiceiurilor vremii sale — se putea citi în „L'Illustration", din 21 martie 1936 — George Enescu a compus o grandioasă meditație asupra luptei omului cu destinul.

Limbajul său deconcertează uneori prin sobrietatea și laconismul său melodic, dar este cu neputință să reziști emoției care se desprinde din această artă așa de gravă și de profundă."

Cum au primit opera muzicienii și oamenii de artă români ? Compozitorul român Constantin C. Nottara care a ascultat la radio premiera pariziană aduce călduroase elogii „șefului Școalei Românești de compoziție" și încheie desprinzînd semnificația *Oedip*-ului în dezvoltarea muzicală : „Opera lui Enescu înseamnă pentru mișcarea muzicală o nouă orientare către elemente

[1] Gustave Doret, *Temps et contretemps*, Ed. Fribourg, 1942, pp. 385—386, reprodus după L. Voiculescu, *Op. cit.*, p. 280.

Scanned with OKEN Scanner

noi de exprimare muzicală. Şi cu atît evenimentul este mai mare, cu cît i-a fost dat unuia dintre ai noştri să-l îndeplinească".

Asistînd la repetiţia generală, Emil D. Fagure [1] nu-şi poate stăpîni entuziasmul într-o cronică ce cuprinde cîteva idei interesante.

„Fapt este astăzi că geniul muzical al lui Enescu este, în esenţă, dramatic. Altfel nu s-ar explica cum din muzica lui din *Oedip* apare atît de clară, lesne inteligibilă şi exercită auditorului o «priză» atît de directă şi fulgerătoare, în timp ce muzica lui de cameră şi cea simfonică reclamă un public muzical cu mult mai atent. Aceasta nu trebuie să facă pe unii să creadă că în muzica sa dramatică, din *Oedip*, Enescu ar fi adoptat un limbaj muzical mai pe înţelesul tuturora. Enescu nu este omul cuceririlor în ce priveşte gustul publicului. Nu se coboară la acela al publicului. Îl ridică pe acesta la nivelul gustului său — şi se ştie cît este de sus acesta."

„*Oedip*-ul lui Enescu este o operă monumentală ca teatru muzical, ca muzică teatrală şi ca muzică în sine", declară I. Nonna-Otescu [2]. Pentru C. Rădulescu-Motru, *Oedip* şi-a găsit îmbrăcămintea sa muzicală cea mai frumoasă în ritmul doinei . . . Iar Liviu Rebreanu afirmă : „Cred nu numai că Enescu s-a situat prin opera *Oedip* între marii compozitori ai lumii, dar că el a realizat, ca nimeni altul, o cumpănă înţeleaptă între clasicismul cel mai nobil şi supramodernismul timpului. În adevăr, toată opera degajă un echilibru minunat, o cuminţenie luminată şi totuşi orchestral cuprinde cele mai rafinate mijloace ale tehnicii componistice".

Nicolae Iorga [3] nu putea lăsa să-i scape evenimentul, fără să aducă un prinos omagial autorului, detectînd izvorul naţional al capodoperei enesciene. „Toate accentele se unesc pentru a forma o strălucită operă în care o întreagă viaţă se rezumă şi atîtea din ele sînt ale noastre, în adevăr ale noastre, chiar dacă străinii nu pot ghici de unde vin. De la noi solemnitatea care se găseşte atavic în sufletul celui născut pe plaiurile vechii Moldove eroice, acea maiestate calmă ca a biruitorilor voevozi ; de la noi pietatea adîncă şi discretă ca a aceloraşi domni înălţători de lăcaşuri sfinte, cu adînc de umbră şi pace şoptită a rugăciunilor de noapte tîrzie, de la noi duioşie, plînsete de fluier în amurguri dumnezeieşti de blînde şi mai ales de la noi acea strămoşească măsură, acea înfrîngere a tot ce strigă, ţipă şi urlă în alte inspiraţii naţionale, acea oprire de la orice gest care trece de la o margine instinctiv întinsă în faţa oricărei manifestaţii sufleteşti, ca să fie sinceră, nu trebuie să iasă din misterul intimităţii celei mai desăvîrşite.

Poate acelaşi izvor îl are şi o necontenită tinereţe spirituală, care în chipul ca şi în opera lui Enescu biruie anii."

„Succesul lui *Oedip* a răsplătit munca intensă depusă de compozitor. *Oedip* s-a bucurat de o largă publicitate, şi nu numai în Franţa şi România. Enescu, în *Amintiri,* se referă la acest capitol, enumerînd cîţiva din semnatarii cronicilor franceze : Georges Auric, Jacques Ibert, Gustave Beret, Pierre-Octave Ferrond, Louis Laloy, Robert Klemp, Reynaldo Hahn, Louis Albert, André Coeuroy, Georges Pioch, Paul le Flem, Henry Prunières, Henry de

---

[1] Emil D. Fagure, „Lupta", 12 martie 1936.

[2] * * * „Succesul lui George Enescu la Paris, părerile criticilor, scriitorilor şi muzicienilor noştri despre *Oedip*", „Dimineaţa", Bucureşti, 16 martie 1936.

[3] N. Iorga, „Triumful lui G. Enescu", „Neamul Românesc", Bucureşti, 15 martie 1936.

Curzon, André George, Paul Landormy, Gabriel Marcel, Gustave Doret, Tristan Klingsor, Constantin Photiades. Se mai remarcă cele şase cronici ale lui Gustave Samaizeuilh, între care în una face o interesantă comparaţie între *Tristan* şi *Oedip* [1]. Enescu apreciază în mod deosebit studiul lui Emile Vuillermoz „în care am găsit cea mai bună parte a recompensei mele." [2] În afară de aceştia, într-o riguroasă trecere în revistă, mai trebuie menţionaţi René Dumesnil, Pierre Berlioz, Robert Dezarmaux, Ch. Teurae, Raul Brunel, Henry Benazet, Boris de Schloezer, Edmond J. Pendleton, R. Burghestal, Michel Chanson, R. Candide-Petit, Hector Fraggi, José Bruyr, H. Wallett, Maurice Reuchsel, R. de Sonza. [3] În ţară au consemnat evenimentul în studii sau cronici Emanoil Ciomac, Nicolae Iorga, C. C. Nottara, M. Simionescu-Rîmniceanu, M. Grindea, Emil D. Fagure, I. Istrăteanu.

Criticile negative formulate la adresa lui Oedip şi inconsistenţa lor

Preocupîndu-ne de conţinutul articolelor, am relevat tonul lor formidabil, în care cuvintele elogioase se adresau, atît lucrării, considerată o autentică capodoperă a genului, cît şi montării. Nu este mai puţin adevărat că au existat şi cîteva cronici cu observaţii critice. Tocmai pentru a imprima ţinuta obiectivă, atît de necesară unui studiu ştiinţific, vom insista asupra lor, spre a le comenta, fără să trecem sub tăcere nici un aspect negativ semnalat.

Dintre cele aproximativ şaizeci şi cinci de materiale apărute în presa franceză, în preajma premierei, trei conţin obiecţii critice şi aparţin lui Reynaldo Hahn, Boris Schloezer şi André Coeuroy. La o analiză minuţioasă, rezultă că aproape toate laturile criticate se datorează unor viziuni absolut personale, am zice subiective, asupra unor mijloace specifice operei sau metodei analitice care avea în vedere obiective apriorice, o dată pentru totdeauna stabilite, ce nu se potriveau *Oedip*-ului. Lucian Voiculescu, în prima ediţie a lucrării dedicate capodoperei enesciene, califică unele intervenţii ca „rea credinţă". Nu ştim dacă neaprofundarea şi deci pripeala şi neînţelegerea unei opere de artă pot fi puse pe socoteala relei credinţe. Un lucru este cert, toţi cei trei critici remarcă o serie de calităţi ale partiturii *Oedip*.

Reynaldo Hahn îşi începe critica [4] prin a-şi explica sinceritatea, invocînd admiraţia şi prietenia sa pentru Enescu, după care îşi exprimă punctul său de vedere: „Trebuie deci să declar de la început că procedeul muzical de care s-a servit d-sa în *Oedip* este contrariu gustului meu personal, contrariu ideii pe care o am despre rolul muzicii, ca şi despre mijloacele pe care ea trebuie să le întrebuinţeze şi că, în ceea ce mă priveşte, deplîng hotărîrea mereu afirmată de Enescu în această operă de mare ţinută, de a dispreţui o serie întreagă de resurse aferente de arta muzicală, ale cărei taine — cele mai subtile — dînsul le cunoaşte atît de bine, vreau să spun, melodia (melos dacă voiţi), ritmul şi stabilitatea tonală.

---

[1] G. Samaizeuilh, „A propos de Tristan et l'Oedip", „Revue hebdomadaire".

[2] Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, p. 151.

[3] Muzeul „George Enescu" posedă o mare parte din articolele franceze apărute.

[4] R. Hahn, „Opera Oedip ..." „Le Figaro", Paris, 18 mars 1936, după Lucian Voiculescu, *Op. cit.*, ed. I, 1947.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, conştient, intenţionat, d-sa se prevalează de unele adaosuri preţioase, după mine şi, după dînsul, neglijabile, care — sînt convins — ar fi dat uneori lui *Oedip* un surplus de farmec şi de frumuseţe, şi aceasta fără să strice cu nimic caracterul aspru şi grav al operei. După această declaraţie, nu mai am decît să-mi exprim respectul meu profund pentru o lucrare a cărei concepţie şi realizare cer o înălţime de sentiment, un curaj, o răbdare şi o disciplină de gîndire înaintea cărora se cuvine să ne închinăm foarte adînc.

Repet ceea ce am spus la începutul acestui articol. Cred sincer că dacă George Enescu ar fi consimţit, în cursul acestor patru acte, să-şi destindă puţin stilul, să pactizeze cu unele elemente muzicale pe care a crezut că este bine să le respingă, cel puţin în unele momente, ar fi comunicat într-un mod mai direct şi îndrăznesc să spun mai seducător, cu sufletul şi spiritul auditorilor.

Dar aşa cum este *Oedip*-ul său, este o operă grandioasă, înaltă, minuţios lucrată, adesea inspirată, tot timpul impunătoare şi care comandă admiraţia."

Aceasta era tot ceea ce merita reţinut. De la bun început, se impune semnalarea unei uşoare contradicţii în rîndurile lui R. Hahn : pe de o parte, tonul foarte critic, deşi generalizat, pe de altă parte, cuvintele de suprem elogiu. Dacă am înţeles bine, cele obiectate se referă în primul rînd la deosebirile dintre vederile sale şi cele enesciene. Cu alte cuvinte, i se impută autorului lui *Oedip* că nu a mers pe linia împărtăşită şi îndrăgită de cronicar. Acest aspect este, credem noi, o calitate a muzicii enesciene şi nu un defect. În al doilea rînd, se obiectează că *Oedip*-ul nu are o melodie, ritm şi stabilitate tonală. Aici intervine ceea ce se înţelege, desigur, prin aceste mijloace stilistice. Iarăşi o calitate, aceea că Enescu preconizează un alt tip de melodie decît cel îndrăgit de fostul său coleg.

Am arătat pe larg melodicitatea enesciană, am zăbovit uneori asupra complexităţii şi originalităţii formulelor ritmice adoptate, am demonstrat clar soliditatea arhitecturii tonale, deşi, în *Oedip*, se întîlnesc pagini şi scurte momente bitonale. De ce Enescu trebuia să compună melodii după tiparele îndrăgite de R. Hahn ? Nu a fost destul că s-a folosit sigur de sistemul preferat ? De ce trebuia pastişat un stil, şi aşa nu prea original, al melodiei romanticilor francezi din a doua jumătate a secolului trecut ? Problema este că respectabilul critic de la „Le Figaro" nu a înţeles de loc originalitatea melodiei enesciene, izvorîtă din murmurul cîntărilor pămîntului natal. În acest caz, nicidecum nu este de vină Enescu. În al treilea rînd, se reproşează *Oedip*-ului că muzica operei nu este suficient de accesibilă : că stilul nu este suficient de „destins", că nu este destul de „seducător", că n-a „pactizat" cu anumite procedee muzicale. Iarăşi sîntem nevoiţi să repetăm : toate aceste imputări se profilează drept reale merite ! Enescu şi-a conceput *Oedip*-ul într-o expresie gravă, sobră, scuturată de cea mai neînsemnată facilitate. Nu a voit nici o concesie, nu a alergat după glorie, mergînd pe căi bătătorite.

Dacă am admite obiecţia lipsei de accesibilitate, aşa cum o înţelege Reynaldo Hahn şi dacă ar fi admis-o în primul rînd Enescu în muzica sa, n-ar fi fost exclus ca să apară formulări critice din partea opusă.

Desigur, R. Hahn are, într-o anumită măsură, dreptate. *Oedip* nu este o lucrare care să ofere melodii ce se reţin cu uşurinţă. Acest lucru nici n-a fost urmărit de Enescu, considerînd că subiectul grav al încleştării omului cu

Scanned with OKEN Scanner

destinul nu se pretează la un stil grefat pe melodii uşor de memorat. Enescu n-a vizat sensibilitatea imediată, ci emotivitatea intelectuală, care se bazează pe alte legi decît cele apropiate criticului amintit. Este cert că Reynaldo Hahn, care are cuvinte de admiraţie pentru *Oedip*, i-a pătruns spiritul în toate compartimentele sale extrem de complexe. Obiecţiile sale, cu excepţia unui adevăr, în privinţa accesibilităţii, nu stau în picioare, nu au fundament solid.

Şi mai neştiinţifice ne apar formulările pretinse critice ale lui André Coeuroy care semnează în două ziare diferite articole despre *Oedip* : „Paris-Midi" şi „Gringoire". Cum conţinutul este acelaşi, cu excepţia unor scurte modificări, ne vom folosi de articolul publicat mai tîrziu [1], chiar dacă primul se referă mai mult la lucrare decît la montare şi conţine mai multe referiri pozitive.

„. . . Acest *Oedip* poate apoi să satisfacă pe muzician (dacă nu pe dramaturg), prin calitatea materiei sale sonore, prin îndemînarea sa vocală, prin discreţia şi varietatea orchestraţiei, într-o situaţie cînd ne-am fi putut teme de cele mai rele dezlănţuiri şi de cele mai uşoare apeluri la emoţia brută. Pentru această măsură, pentru această reţinere, mulţumim din plin lui Enescu şi de aceea drama sa lirică, dacă ar fi fost reprezentată cînd ar fi putut şi ar fi trebuit să fie, deci pe la 1920 [2], ar fi însemnat o dată în istoria operei abrutizată la acea epocă sub o retorică vociferantă. Dar în timp ce *Oedip*, mereu refăcut, îşi aştepta destinul său cel şchiop, lucrări ieşite din subiecte mari se năşteau şi se înconjurau de o muzică numită «artă despuiată»."

„*Nenorocirile lui Orfeu* a lui Darius Milhaud care e, după părerea mea, una din culmile teatrului liric contemporan, era o discretă operă de cameră. *Oedipus Rex*, de Stravinski, era un oratoriu emoţionant, scurt şi sobru. Astfel că foarte reala unitate de atitudine luată de Enescu în faţa subiectului său, într-o vreme cînd nimeni nu se gîndea să o ia, nu mai este o unitate astăzi cînd opera a fost reprezentată cu o întîrziere de treizeci de ani."

Lăsînd la o parte aspectele confuze ale rîndurilor citate, pledoaria lui Coeuroy se rezumă la ideea că *Oedip* nu este o noutate aşa cum ar fi fost dacă ar fi apărut cu trei decenii mai devreme. Şi în acest caz, conceptul de noutate enesciană nu este pătruns. Pe de altă parte, el diferă de cel preconizat de criticul său. Enescu nu caută noutatea stilului prin procedee exterioare, răsunătoare. El inovează, fiind situat pe linia tradiţiei, adică centrul de greutate al tragediei sale lirice nu sînt sonorităţile inedite, ci expresia. Se naşte întrebarea : de ce nu se argumentează pentru ce *Oedip* a apărut prea tîrziu ? De ce se pomeneşte de lucrările lui Milhaud şi Stravinski, lucrări absolut diferite, interesante fiecare în felul său ? Nu mai vorbim că Coeuroy este în total dezacord cu ceilalţi muzicieni care au scris despre evenimentul muzical parizian şi care au situat apariţia lui *Oedip* ca un eveniment de seamă al artei lirice. Observaţia critică, dacă poate fi calificată astfel, nu se referă la natura interioară a creaţiei muzicale oedipiene, ci la un factor aposterior care nu depinde de respectivul semnatar, ci de o sumedenie de elemente care hotărăsc poziţia istorică a unei opere de artă.

---

[1] A. Coeuroy, „Complexe d'Oedip", „Gringoire", Paris, 20 mars 1936, după L. Voiculescu, *Op. cit.*, ed. I.

[2] În articolul celălalt, „Paris-Midi", scrie „1910".

Scanned with OKEN Scanner

„. . . Cînd atîţia compozitori, scrie Boris Schloezer [1], se mulţumesc să facă lucruri plăcute şi drăguţe — ceea ce este, desigur, dreptul lor — şi mai mult, ca şi vulpea din fabulă, ponegresc ce nu pot atinge, dl. Enescu a avut curajul rar de a face o operă de vaste proporţii şi de a ataca unul din miturile cele mai grandioase !" B. de Schloezer este de părere că laboriosul proces de creaţie al lui Enescu s-a soldat cu un eşec. Motivul ? Pentru că nu s-a realizat compromisul necesar dintre muzică şi poezie şi astfel nu s-a înfăptuit mult dorita contrareformă a operei. „De cîte ori asist la prezentarea unei drame lirice nu mă pot împiedica de a mă gîndi că nu se va găsi oare, în sfîrşit, un muzician de geniu, capabil de acea «contrareformă» care să facă să iasă muzica noastră dramatică din impasul de unde a intrat de cînd cu Wagner ?"

După ce-şi exprimă revolta împotriva lumii care nu-şi dă seama de incompatibilitatea fuzionării ideale a acţiunii scenice cu muzica, B. de Schloezer elogiază vechea metodă de a da frîu liber desfăşurării muzicale, în numere închise. După ce îşi demonstrează preferinţa pentru vechiul tip de operă, continuă astfel : „Problema fiind rău pusă, dl. Enescu nu a putut evident să o rezolve. *Oedip* al său este născut cu aceeaşi tară ca şi toate dramele lirice, este o lucrare hibridă, nici dramă nici operă. Căci nu există cînt, bineînţeles, ci o declamaţie despuiată de valoare muzicală şi care, pe de altă parte, ne împiedică să înţelegem cuvintele. Şi, bineînţeles, muzica se lipseşte de acţiune (sic ! n. n.), pe care se străduieşte să o comenteze la fiecare pas, să o sublinieze, să o exprime, fără a-i fi îngăduit să vorbească limbajul ei propriu, în afară de interludiile orchestrale".

Aşadar, acelaşi reproş, că muzica nu se dăruieşte în momentele cu text. Cît priveşte declamaţia despuiată de valoare muzicală şi de neînţelegere a textului, noi ne-am afirmat opinia, care conchidea tocmai în deosebita forţă expresivă a interpretării textului şi fluxului sonor, aprofundînd cele mai îndrăzneţe căutări în această direcţie, este drept şi mai neînţelese şi hulite. Contrariază afirmaţia sa că muzica se lipseşte de acţiune, deşi o subliniază. Ce anume se străduieşte să sublinieze dacă, după opinia sa, nu există ? Este cert că Boris de Schloezer a receptat numai interludiile orchestrale pe care le declară muzică, pe cînd restul . . . Dacă ar fi fost curios să răsfoiască partitura, ar fi putut constata că interludiile sînt plămădite din acelaşi aluat ca şi scenele vocale şi, desigur, n-ar mai fi îndrăznit să rişte asemenea teze contradictorii.

„Paradoxurile însă de abia încep. Dar repet, acestea sînt defectele genului adoptat de autor. Dacă facem abstracţie de ele, atunci trebuie să spunem că muzicianul nu este la înălţimea formidabilului subiect şi aceasta apare mai ales în scenele centrale ale operei, cum este dialogul dintre Oedip şi Sfinx, sau scena în care corul descoperă, în sfîrşit, adevărul. Ideile melodice ale d-lui Enescu au puţin relief şi sînt de obicei foarte scurte, instrumentaţia este ştearsă şi monotonă, limbajul său armonic, puţin variat.

Cîteva momente emoţionante : începutul scenei sub zidurile Tebei, de pildă, şi finalul coral al aceleiaşi scene . . . "

---

[1] B. de Schloezer, „Vendredi", Paris, 20 mars 1936, după Lucian Voiculescu, *Op. cit.*, ed. I.

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar, sînt apreciate momentele muzicale mai legate de tradiţie, şi socotite reuşite scenele în care Enescu apelează la un limbaj mai nou, adecvat situaţiei dramatice. Boris de Schloezer are tot dreptul să considere armonia puţin variată, orchestraţia monotonă. Este părerea sa şi îl lăsăm să rămînă la ea. Cît priveşte însă dezacordul pretins între muzică şi subiect, l-am fi putut crede, dacă nu se invocau tocmai cele mai înălţătoare pagini de expresie muzicală şi dramatică : scena Sfinxului şi descoperirea adevărului din actul III. Mai merită oare să comentăm poziţia sa ? El consideră neinspirate tocmai acele pagini în care se adoptă un limbaj nou, stilul declamat, dialogurile dinamice, adică procedee neîntîlnite în opera serie sau grand-opera, care par a fi la acea epocă pe placul său. Este greu de conceput că un muzician cu adevărat creator ar putea da curs pretenţiilor absurde ale lui Boris de Schloezer, de a se evita lecţia wagneriană, de a se ignora cuceririle dobîndite în operă după acest titan al genului şi de a se întoarce la stilul static, bazat pe numere închise. Situîndu-se pe asemenea platformă, este firesc ca elementele înnoitoare aduse în *Oedip* să nu le înţeleagă şi să le respingă. Afirmaţia lui Marcel Schneider [1], că în *Oedip* sînt idei violonistice care n-au primit o dezvoltare simfonică, ne face să zîmbim îngăduitori. Care sînt totuşi acele idei violonistice ? Leitmotivul destinului ? Melopeea lui Oedip ? Cortegiile funebre ? Asemenea mostră de diletantism nu merită mai multă atenţie. Pe aceeaşi linie se înscriu şi formulările pretinse critice ale atenianului D. Iastros [2], care n-a auzit idei muzicale în *Oedip* şi pentru care „emoţia lipseşte din partitură". Nu este mai puţin adevărat că în contextul cronicilor apărute, cu adevărat entuziaste, care demonstrau realele calităţi ale partiturii, obiecţiile, şi aşa prea puţin fundate, apar ca nişte puncte răzleţe, nesemnificative, lipsite de greutate ştiinţifică. Cunoaşterea lor face posibilă aprecierea deplină a valorii *Oedip*-ului. Este de neconceput ca atîtea personalităţi muzicale să nu fi înţeles esenţa originalităţii enesciene şi să fi scris articole favorabile de circumstanţă. Adevărul este că lumea muzicală a fost surprinsă de neaşteptata capodoperă lirică, a fost realmente impresionată de originalitatea stilului, de adevărul expresiei şi de noblețea mesajului.

Enescu nu apare afectat de criticile menţionate. Nu reacţionează decît la invinuirea că orchestraţia ar părea încărcată, la complexitatea tratării orchestrale. Cu înţelepciunea care-l caracterizează, se mulţumeşte să motiveze astfel diversitatea opiniilor născute în jurul unei lucrări : „Prin imprecizia limbajului ei, prin inefabilul expresiilor ei, ea (muzica, n. n.) dă cîmp liber tuturor sensibilităţilor de a o interpreta în fel şi chip, în orice caz, într-un mod excesiv de personal. Discernămîntul, etichetarea aparţin viitorului". [3]

* * *

La vocile care au salutat tragedia lirică a lui Enescu se alătură şi Florent Schmitt, cu ocazia săptămînii muzicii româneşti, organizată în cadrul Expo-

---

[1] M. Schneider, „Oedip d'Enesco par l'Opéra de Bucarest", „Combat", Paris, nr. 5881, 25 mai 1963.

[2] D. Iastros, „Muzica festivalului Atenei, Opera Oedip de G. Enescu", „To Vima", Atena, 2 august 1966.

[3] M. Grindea, „Un ceas cu G. Enescu", Bucureşti, „Dimineaţa", 19 octombrie 1936.

Scanned with OKEN Scanner

ziției Internaționale de la Paris. „Dirijat de George Enescu, cu mimica sobră și comunicativă, concertul ne rezervă cîteva opere ale autorului acestui admirabil și nemăsurat *Oedip*, care reapare acum la operă, spre marea lui onoare și spre marea noastră bucurie și care, de altfel, n-ar fi trebuit niciodată să dispară, căci opera nu va întîlni des fericirea de a reprezenta o lucrare atît de puternică, atît de genial concepută și realizată." [1]

Primit cu viu interes, *Oedip*-ul enescian nu-și găsește însă locul pe care-l merita în repertoriul Operei Mari. După 11 reprezentații, inclusiv reluarea de la sfîrșitul stagiunii 1936—1937, *Oedip* nu mai este programat. Să fi fost un succes efemer, ori un simplu foc de artificii ? Cum se împacă ditirambele aduse în presă cu dispariția sa prematură de pe afișe ? Acest motiv de grea încercare pentru compozitor, care l-a amărît profund, își află explicația într-o serie de factori. Între aceștia, unitatea expresiei, care pe atunci nu putea fi apreciată la justa sa valoare de către publicul ce frecventa spectacolele lirice. Direcția n-a perseverat, n-a luptat pentru a-l impune în conștiința iubitorilor de operă.

Recunoaștem, *Oedip*-ul nu este o lucrare ușoară, iar familiarizarea cu ideile sale muzicale pretinde concentrare și perseverență, pe lîngă o oarecare cultură lirică. Nu întîmplător un critic francez scria că „*Oedip* cîștigă unanimitatea criticilor, dar lasă publicul nehotărît !" Această „nehotărîre", prin reascultare, se destramă. Totodată, „nehotărîrea" și nu indiferența lasă să se întrevadă că, totuși, emoția nu lipsește acestei muzici, nici la o primă și poate neavizată vizionare. *Oedip* este totuși o formulă inedită a dramei muzicale și, în consecință, nu găsește un teren prea pregătit dinainte. În acest sens, dispunem de opinia lui Bernard Gavoty — ce semnează cu pseudonimul Clarendon — care merită a fi cunoscută. „Un asemenea exces de bogăție, alături de atîta sobrietate, dezorientează o ureche care nu este obișnuită să urmărească o vorbire atît de variată, să înțeleagă un limbaj personal atît de puternic și capricios. Făcută din elemente disparate, această muzică cumulează un tot și poartă pecetea geniului. Cine nu a fremătat la scena în care Oedip iese victorios din lupta cu Sfinxul, ca și la sfîrșitul actului III, cînd corul intonează imnul său de jale, sau către sfîrșitul operei, cînd orchestra, eliberată de rolul său de confident, se află în prim-plan și se avîntă spre lumina smulsă nopții — acela nu este demn de o asemenea capodoperă." [2]

Opera din București intenționează să joace Oedip

Apoi să nu uităm că montarea cerea eforturi materiale neobișnuite, pretindea interpreților să se debaraseze de conformismul în care se complăceau, solicita virtuozitatea instrumentală și vocală. Toate acestea s-au aliat împotriva tinerei mlădițe. Enescu nu dezarmează, crede în lucrare și nădăjdu-

[1] Fl. Schmitt, „Musique roumaine", Paris, „Le Temps", 19 iunie 1937.

[2] Clarendon (B. Gavoty), „L'Opéra de Bucarest presente Oedipe de G. Enescu et E. Fleg", „Le Figaro", nr. 5823, Paris, 23 mai 1963.

ieşte... Poate o va vedea montată la Opera din Bucureşti... Bunele intenţii nu lipsesc. În revista „Muzică şi Poezie" nr. 9—10 şi 11 se arată că Opera din Bucureşti pregăteşte reprezentarea lui *Oedip*. Deci, la scurt interval după premiera mondială, numai că intenţiile nu erau realităţi. În numărul din ianuarie, la rubrica „ştiri artistice din ţară", se exprimă regretul că *Oedip* nu a fost încă montat la noi... „*Oedip* al lui George Enescu ar fi putut cu oarecare bunăvoinţă să fie reprezentat pînă acum şi în România care cheltuieşte cu dărnicie pentru opere." Acest adevăr îl declară însuşi Enescu în interviul acordat ziarului „Neamul Românesc". Iată ce declară maestrul: „Dacă vor, sigur că se poate monta. Cu personal mai redus după spaţiul scenei — de exemplu corul poate fi redus la 80 persoane în loc de 400, decorurile se pot simplifica. Depinde numai de bunăvoinţă, căci celelalte elemente se pot găsi". Şi Opera din Cluj ia iniţiativa montării *Oedip*-ului, dar şi ea se rezumă doar la atît...

Mai aproape de realizare s-a aflat *Oedip*-ul în timpul directoratului lui Tiberiu Brediceanu, cînd opera era găzduită în clădirea Teatrului Liric. S-a convenit ca Enescu să dirijeze premiera, iar apoi George Georgescu. S-au obţinut fotocopiile partiturii, s-a făurit versiunea românească, datorită lui Emanoil Ciomac. Cînd totul era aproape pus la punct pentru a se începe repetiţiile, clădirea Teatrului a fost distrusă de bombardamentele din vara anului 1944...

Speranţele lui Enescu de a-şi vedea jucat *Oedip*-ul în ţară se spulberaseră, iar peste hotare nu exista nici o licărire. Fragmente din *Oedip* se găsesc pe afişe de concert sau recitaluri. La scurt interval după premiera pariziană, la Bucureşti, Gabriel Năruja interpretează aria lui Oedip, din actul II, acompaniat la pian de George Enescu. În martie 1939, Charles Münch dirijează dansurile la Paris ; în martie 1946, scena paricidului este interpretată în Sala Dalles de către Gabriel Năruja şi Constantin Stroescu, acompaniaţi la pian de către Constantin Silvestri, la flaut, Vasile Jianu. În aceeaşi perioadă Enescu prezintă *Oedip*-ul, ca pe vremuri, muzicienilor sovietici, cu ocazia turneului întreprins la Moscova. Toate acestea nu-i puteau da satisfacţia împlinirii. Contrariat de primirea călduroasă a premierei şi de tăcerea ce se aşternuse asupra ei, de lipsa totală de interes pentru opera vieţii sale, Enescu are serioase motive să se identifice cu eroul său, să se vadă înălţat şi dintr-o dată abandonat. „M-am născut — spune Enescu în *Amintiri* — ca un personaj de tragedie, într-o ambianţă dramatică, hrănită de presimţiri şi populată de prevestiri." Ambianţa dramatică avea să-l urmărească pînă şi în clipa supremă. Totuşi, nu înceta să creadă. Este drept, tonul său nu are aceeaşi înaripare, aceeaşi semeţie. „Sînt convins — declară Enescu în 1945 — că dacă lucrarea mea are o valoare, ea va fi reprezentată prin truda celor ce o vor preţui." [1]

De unde era să ştie Enescu că imediat după încetarea sa din viaţă muzicienii îşi vor reaminti de *Oedip* şi se vor grăbi să-l interpreteze ? De ce însă trebuia să se întîmple acest mult aşteptat eveniment abia după moarte ? Un lucru rămîne incontestabil : muzica mare, scrisă cu sinceritate şi măiestrie, nu poate rămîne în rafturi şi în amintiri. Ea trebuie să trăiască, mai degrabă sau mai tîrziu.

---

[1] V. Cristian, „Un geniu autentic al artei româneşti, George Enescu", „Femeia şi Căminul", Bucureşti, 6 mai 1945.

Oedip nu este singurul caz cînd după o lungă tăcere așternută deasupra unei creații ea este scoasă la iveală și dată acelora pentru care a fost zămislită.

Acțiuni concrete pentru reluarea tragediei lirice în capitala Franței

La numai trei sătpămîni de la moartea lui Enescu, Radiodifuziunea franceză a prezentat în emisiune *Oedip*, fiind interpretat de orchestra radio și corurile Yvonne Gouverné, sub bagheta lui Charles Bruck, aducînd astfel un neprețuit omagiu maestrului dispărut. În rolul titular Xavier Deproz.[1] Spicuim cîteva rînduri din cronica[2] semnată cu acest prilej de René Dumesnil, care, o dată în plus, se declară un mare admirator al *Oedip*-ului, situîndu-l în rîndul marilor capodopere ale artei lirice universale create în secolul al XX-lea. „Puritatea cu totul elenică a acestui *Oedip*, în forma sa foarte modernă, îi dă o dublă savoare. Dar în opoziție cu băutura dorită de eroul teban pentru a scăpa de destinul lui, filtrul pe care ni-l toarnă poetul și muzicianul, departe de a ucide, dă viață.

Am văzut la repetiție mulți ochi lăcrimînd, rare sînt operele dotate cu o astfel de putere.

Dar lumea se întreabă cum și de ce *Oedip* nu a fost reluat la teatrul care l-a creat. Succesul a fost totuși mare și constatat de critica unanimă . . . "

În presa pariziană răzbat din cînd în cînd voci care-și exprimă regretul că opera nu mai joacă *Oedip*-ul. Un bun prilej în această direcție l-a servit spectacolul bucureștean cu *Oedip*. „Păstram din cele unsprezece reprezentații pariziene ale lui *Oedip* o amintire amestecată cu regrete : oricît de grea va fi executarea unei opere atît de excepționale, ar fi fost cinstea operei noastre să o păstreze în repertoriu sau cel puțin să o reia. A fost vorba de mai multe ori . . ." [3]

Oedip pe scena Teatrului „La Monnaie" din Bruxelles

Reprezentarea *Oedip*-ului pe scena Teatrului „La Monnaie"[4] din Bruxelles a constituit reeditarea premierei mondiale sub aspectul succesului de public și presă, dar și sub aspectul menținerii în repertoriu. Cronicarii nu se

---

[1] Distribuția a cuprins nume cunoscute din reprezentația de la Opera Mare, alături de altele noi : Geneviève Moisson, Rita Gorr, Berthe Montmort, F. Betti, Vessiéres, Naguera, Girandeau, Fronmenty, Lovano, Médus, Cambon și Peyron.

[2] R. Dumensnil, „Le compositeur Georges Enesco est mort", „Le Monde", 24 mai 1955.

[3] R. Dumensnil, „L'Opéra de Bucarest à l'Opéra de Paris, Oedipe de Georges Enesco et Ed. Fleg", „Le Monde", nr. 5706, 23 iunie 1963.

[4] Premiera a avut loc la 6 martie 1956 : dirijor — René Defossez ; regia — Roger Lefévre ; decoruri — Roger Broé ; costumele — Suzanne Fabry ; maestru de cor — Vande Plassche ; maestru canto — Jules Vincent ; coregrafia — Jan-Jacques Etchevery. Interpreții : Germain Ghislain (Oedip), Rita Gorr (Iocasta), Ysel Poliart (Antigona), Gilbert Dubuc (Tiresias), Julien Haas (Creon), Micheline Cortois (Sfinxul), Gilberte Doulée (Me-

Scanned with OKEN Scanner

lasă aşteptaţi să salute montarea *Oedip*-ului. „Printre numeroasele opere moderne — scrie J. Baertsoen — create în ultimul timp de trupa teatrului «La Monnaie», *Oedip* de George Enescu este cea mai puternică şi cea mai profund dramatică." Pierre Monlaert, de asemenea, plasează *Oedip*-ul în fruntea lucrărilor prezentate de Opera din Capitala Belgiei. „Teatrul «La Monnaie» ne-a dat una după alta cîteva lucrări reuşite de înaltă claritate, iar crearea în Belgia a lui *Oedip* de George Enescu este, poate, cea mai importantă dintre ele, deoarece în ea ne menţinem pe planul tradiţiilor şi interesul nu este purtat de originalităţi fragile." În sfîrşit, „La nouvelle Gazette" declară premiera *Oedip*-ului drept „o creaţie senzaţională". În acelaşi ziar se fac referiri la substanţa muzicală, la caracterul direct al expresiei. „Ne aflăm în faţa unei partituri, în care, după o primă audiţie, avem impresia că autorul a vrut să creeze o muzică veşnic nouă, aşa cum veşnic nouă este şi acţiunea. El a reuşit perfect acest lucru, datorită bogatei sale inspiraţii, datorită unor inepuizabile travaliuri melodice şi unei imaginaţii prodigioase de fiecare clipă.

Faptul că această muzică este atît de adecvată dramei trezeşte continuu admiraţia spectatorului, fie el muzician sau nu." [1]

Cuvintele de admiraţie pentru *Oedip* sînt fenomene obişnuite în cronicile belgiene. Mai recurgem la două citate. Primul, din articolul semnat în „La dernière heure", care remarcă originalitatea absolută a muzicii. „Într-adevăr, George Enescu a scris cu cea mai mare libertate partitura, muzica sa nu seamănă cu nici o altă muzică, ea nu conţine nici un fel de clişeu de stil, nici o şiretenie, ci sinceritatea cuiva care are ceva de spus." Al doilea citat ni-l furnizează cotidianul „La Cité" din 8 martie 1956. „Ne-ar trebui pagini întregi pentru a-i putea descrie toată frumuseţea şi grandoarea-i sobră, în orice caz, ea îl situează pe compozitor la nivelul celor mai mari muzicieni, Richard Strauss sau chiar Wagner. Căci, fără a imita pe nimeni şi folosind cu un rar discernămînt cele mai neobişnuite resurse ale orchestraţiei moderne, Enescu se afirmă în primul rînd ca dramaturg."

În presa belgiană a apărut, în cîteva cronici, îndoiala asupra oportunităţii epilogului şi realizării sale. De fapt, a fost singura observaţie cu subtilităţi critice la adresa lucrării. „Am fi dorit — scria în „La Nouvelle Gazette" — ca lucrarea să se termine acolo unde paroxismul acţiunii şi muzicii au atins culmea." „Legarea celor doi Oedip pare indezirabilă — se scria în „La Lanterne" — vom avea curajul să punem în studiu abandonarea ultimului tablou ?" Dimpotrivă, Pierre Monlaert justifică necesitatea sa şi remarcă frumuseţea ultimului act deşi are unele rezerve. „În acest ultim tablou, Enescu este poate mai puţin original, căci apoteozele au necesităţi bine precizate şi un vocabular relativ limitat. Totuşi, el rămîne la un nivel de mare frumuseţe şi potolirea din acest tablou este necesară pentru a conchide acţiunea."

Desigur, ultimul act nu are dinamismul dramatic al actului III. Acesta este un motiv pentru a-l considera de prisos ? În repetate rînduri am vorbit despre muzica sa, despre rostul lui absolut legitim în concepţia enesciană, în

---

ropa), Gabriel Bacquier (Păstorul) Pol Trempont (Laios), Richard Plumat (Marele Preot), Michel Trempont (Phorbas), Pierre Fischer (paznicul), René Lits (Teseu).

[1] * * * „La teatrul «La Monnaie», prezentarea unei capodopere *Oedip* de G. Enescu", „La Nouvelle Gazette", Bruxelles, 14 martie 1956, reprodus după revista „Muzica", 1956, nr. 8, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

realizarea sa, ca o continuare și o încununare a victoriei morale a lui Oedip. Pentru a contracara ideile de mai sus, vom apela la două păreri emise cu prilejul premierei franceze a lui *Oedip*. „... Cît despre transfigurarea din ultimul tablou — se scrie în „Le Temps" din 12 martie 1936 — ea a inspirat d-lui Enescu paginile cele mai înalte și mai senine ale unei partițiuni..." Iar Henry Prunières ...„acest ultim act este plin de emoție, de pietate, de seninătate mișcătoare. Muzica s-a simplificat! Ce măreție, ce incomparabilă maiestate în ultimele pagini ce încoronează desfășurarea acestei acțiuni patetice și crude! Ce simfonie splendidă pe care vin să o lumineze fragmente de coruri de o frumusețe surprinzătoare." Să mai studiem abandonarea epilogului?

Execuția s-a bucurat de aportul unor muzicieni pasionați de slujirea scenei, dornice să releve tainele partiturii. Desigur, nu s-a mers pe linia montării somptuoase ce necesita antrenarea unui imens ansamblu. S-a ales o formulă mai modestă, adecvată condițiilor teatrului. Dirijorul René Defossez s-a remarcat în mod deosebit... „nu există elogii destul de puternice — scrie Paul Tinel — care să nu poată fi adresate d-lui Defossez, a cărui direcție orchestrală plină de forță, de ardoare, de viață a răscolit pînă în cele mai ascunse colțuri această lucrare care dă dovadă de un minunat echilibru între simfonie și cîntec. Dintre soliștii vocali s-au evidențiat Germain Ghislain și Rita Gorr, în mod deosebit. Interpretul lui Oedip a dominat cu autoritate partitura vocală, trăind cu intensitate momentele scenice, fără însă să aibă realizări excepționale. Interpreta Iocastei s-a evidențiat prin vocea sa înzestrată cu un timbru plăcut și dramatic."

Cît privește ansamblul punerii în scenă, în ciuda unor incontestabile calități, el n-a fost întotdeauna la înălțimea partiturii. I-a lipsit monumentalitatea. S-au conturat inegalități între compartimentele ce concură la realizarea spectacolului, mai ales în scenografie, unde unele plantații și ornamente au fost declarate „curioase", „superficiale", „bizare", în vădită discordanță cu caracterul sobru și grav al muzicii.

Și de data aceasta, după cîteva spectacole ce s-au bucurat de real succes, atît de public, cît și în cercurile muzicale, tragedia lirică încet, încet, dispare de pe afișe... Motivul principal trebuie căutat în practica operelor apusene de a contracta cu interpreții un anume număr de spectacole, pentru anume opere. Fluctuația acestora, aranjamentele în diferite centre muzicale nu contribuie la menținerea compactă a trupei și, în consecință, a unui repertoriu stabil, concretizat într-un număr de titluri permanente... Recunoaștem, este și acesta un avantaj, deși defavorizează eforturile mari investite într-o creație ca *Oedip*. Efectiv, asemenea sisteme fac imposibilă reluarea unei lucrări încă nerodate. Oricum, premiera belgiană a *Oedip*-ului, în ciuda unor scăderi, a marcat un însemnat pas pe calea consacrării universale, dovedind o dată în plus viabilitatea, prospețimea și actualitatea capodoperei enesciene.

Teatrul de Operă și Balet din București își face un titlu de glorie, prezentînd Oedip

Vremea incertitudinii vieții scenice, a montărilor sporadice aparține trecutului. Unde dacă nu în patria lui Enescu, *Oedip*-ul trebuia să-și găsească prețuire? Așa s-au și întîmplat lucrurile. *Oedip*-ul surghiunit și-a găsit un

Scanned with OKEN Scanner

adăpost trainic pe scena Teatrului de Operă și Balet din București, încă din zilele primului Festival Internațional George Enescu. În curînd, *Oedip* va deveni una din lucrările sale de prestigiu, o adevărată capodoperă a genului cu care Opera Română avea să se mîndrească și să se prezinte în diferite confruntări internaționale. Pentru montarea lui *Oedip* nu s-a precupețit nici un efort. Entuziasmul s-a îngemănat cu priceperea, fantezia, cu munca perseverentă. Și rezultatul n-a întîrziat. Spectacolul cu *Oedip* pe prima scenă lirică este o minunată întrupare a genialei partituri, care încîntă și desfată, îndeamnă la reflecție și înseninare. Premiera, 24 septembrie 1958, a constituit un eveniment muzical de primă mărime. Așteptată cu nerăbdare și interes, s-a soldat cu un răsunător succes care face cinste școlii muzicale românești, atît de creație, cît și interpretative. Prin *Oedip*, arta noastră lirică a marcat o culme ce o situează în rîndul celor mai avansate. Este drept că și montarea bucureșteană nu s-a soldat dintr-un început cu finalitatea așteptată, din cauza unor probleme de concepție interpretativă a ultimului act. Revizuit, spectacolul a fost reluat în 1961, și de atunci este nelipsit de pe afișe.

Înaintea oricăror comentarii, se cuvine să aducem prinosul recunoștinței noastre tuturor acelora care și-au înscris numele pe afișele *Oedip*-ului : dirijorilor Constantin Silvestri și Mihai Brediceanu, regizorului Jean Rînzescu, scenografului Roland Laub, autoarei costumelor, Ofelia Tutoveanu, maeștrilor de cor Gheorghe Kulibin și Stelian Olariu, maestrului de balet Gelu Matei. De asemenea, strălucitei echipe de interpreți : David Ohanesian și Nicolae Florei (Oedip), Zenaida Pali (Sfinxul), Elena Cernei și, recent, Dorothea Palade (Iocasta), Nicolae Secăreanu și Jean Hvorov (Tiresias), Ionel Tudoran și Constantin Iliescu (Laios), Valentina Crețoiu și Maria Șindilaru (Antigona), Maria Săndulescu (Meropa), Valentin Loghin și Constantin Dumitru (Phorbas), Alexandru Enăceanu și Dan Iordăchescu (Creon), Jean Bănescu și Viorel Ban (Marele Preot), Ladislau Konya și Octav Enigărescu (Teseu), George Mircea și Valentin Teodorian (Păstorul) și Constantin Gabor (Paznicul). Cuvinte elogioase merită coriștii, orchestranții, balerinii și toți aceia care și-au dat concursul pentru înfăptuirea acestui grandios spectacol cu *Oedip*.

Montarea tragediei lirice a pus în fața colectivului Teatrului de Operă sarcini complexe. Se cerea întruchipată scenic o lucrare neobișnuită, inspirată dintr-o legendă antică, străbătută de dragoste pentru omul îndrăzneț ce luptă cu destinul ; se cerea realizată o partitură modernă, scrisă de un muzician gînditor, pentru care veridicitatea expresiei constituie idealul artei. Trebuia redată publicului una din cele mai importante creații lirice autohtone și una din cele mai semnificative lucrări enesciene. La aceste cîteva imperative enumerate dintr-o suită întreagă, colectivul primului nostru teatru liric a răspuns cu toată solicitudinea și entuziasmul său.

Rezultatul, un spectacol emoționant, sobru și măreț, patetic și răscolitor, care a cucerit adeziunea iubitorilor de operă. Ce anume face ca spectacolul *Oedip* să fie atît de impresionant ? Care sînt acele atribute care-i conferă grandoare, deși este arcuit din linii simple ? Aici rezidă frumusețea plasticității, claritatea și logica dinamicii, armonioasa îmbinare a culorilor pe un fundal atotcuprinzător, în concepția regizorală pusă în slujba reliefării subiectului. Pe acest plan s-au obținut redutabile izbînzi. Totul este clar, sobru,

Scanned with OKEN Scanner

logic şi necesar, poetic şi muzical. *Oedip* este un spectacol în care totul este muzică, totul respiră expresia concentrată în partitură. În plasticitatea mişcărilor, regizorul a ales calea stilizării unor impulsuri imortalizate în amfore şi basoreliefuri greceşti.

Jean Rînzescu a intuit magistral pulsul dramatic, dozînd cu chibzuinţă ritmul desfăşurării acţiunii, reliefînd momentele de încleştare şi culminaţie. Regia, care păstrează noblețea hieratică a muzicii, a obţinut unitate în spectacol nu numai datorită folosirii unor procedee, am zice exterioare, identice, în decursul întregii opere, prin adoptarea unei scene în scenă, a unui practicabil circular înalt al cicloramei albastre, exceptînd anumite scene, dar şi datorită ţinutei clasice a gesturilor eroilor, canalizate înspre monumentalism, şi armoniei cu care au fost dispuşi eroii şi masele în scenă. Bunăoară, în momentele corale, nu se aduc în scenă decît cîţiva reprezentanţi ai mulţimii. Aceasta creează impresia mulţimii, dar, în acelaşi timp, se evită aglomerarea. De fapt, în concepţia lui Rînzescu, corul este dispus pe două planuri, unul static, iar altul activ, concretizat în cîţiva reprezentanţi ai fiecărei partide. Sonoritatea nu suferă cu nimic, întrucît toţi cîntă, iar regia cîştigă în specialitate printr-un contrapunct coral-regizoral.

Pe de altă parte, monumentalitatea şi unitatea spectacolului reiese din simplitatea şi austeritatea sa. Se remarcă concepţia întreagă a lucrării, corespunzătoare însăşi arhitectonicii muzicale, respectiv prologul şi epilogul, între care se pot identifica elemente comune. În *Oedip,* regizorul Jean Rînzescu şi-a demonstrat maturitatea chiar dacă anumite scene pot părea prea stilizate, prea teatrale sau pasibile de simplificări (epilogul, improvizaţiile coregrafice).

Pe cît de dificilă este partitura operei, pe atît de limpede, cristalină sună orchestra şi ansamblul muzical sub bagheta autoritară a lui Mihai Brediceanu. El a reuşit să imprime spectacolului acel ritm viu, interior, necesar să sublinieze motivele conducătoare, să reliefeze compartimentele cu ţesătură polifonică, să evidenţieze coloritul timbral, specific anumitor instrumente şi situaţii, să dozeze gradaţia şi tensiunea dramatică spre momentele culminante. Poezia muzicii enesciene, ce determină condiţia tragică a spectacolului, şi-a găsit în dirijor şi ansamblu entuziaşti tălmaci fideli.

Vorbeam mai sus de admirabila garnitură de soliști vocali ce interpretează cu patetism şi măiestrie muzica ce solicită din plin resursele vocale şi actoriceşti. Într-adevăr, rar se întîmplă ca într-un spectacol să se găsească atîtea forţe de acelaşi calibru, de aceeaşi înaltă clasă. Oricare din soliştii *Oedip*-ului poate pretinde, şi are dreptul, să se scrie pe larg despre arta sa, într-o lucrare de anvergură consacrată acestei grandioase lucrări. Şi totuşi, nu o facem, deoarece ne-am îndreptat obiectivul asupra creaţiei ca atare şi doar fugitiv asupra realizării larg scenice. Consemnăm însă diapazonul larg interpretativ, cu accente tragice al Elenei Cernei, patetismul lui Jean Hvorov, lirismul dramatic al lui Valentin Teodorian, supleţea vocală de înaltă calitate a Mariei Şindilaru, impresionantele contraste realizate de Zenaida Palli, gravitatea pioasă a lui Viorel Ban, linia cantabilă a lui Octav Enigărescu, prezenţa vocală a Mariei Săndulescu, căldura vocii lui Valentin Loghin, accentele tainice ale lui George Mircea, caracterul impetuos al lui Dan Iordăchescu, ţinuta solemnă a lui Constantin Iliescu.

Scanned with OKEN Scanner

În mod deosebit, reliefăm aportul adus de protagonistul spectacolului, David Ohanesian, acest minunat Oedip și, credem, inegalabil. Cu cîtă forță expresivă și profunzime știe acest mare cîntăreț-actor să creeze rolul titular, să redea gama policromă a trăirilor în care evoluează, din tabloul Corintului și pînă în scenele din vecinătatea Atenei. Meditare, revoltă, ură, curaj, dragoste, durere, deznădejde, stoicism, încredere — iată numai cîteva din stările afective care-l animă. Ce magnifică transfigurare scenică între *Oedip*-ul — Ohanesian, de la începutul actului III, și sfîrșitul său, regele falnic și regele ostracizat, surghiunit ! Deosebirea realizată într-un timp relativ scurt rezidă în transformările interioare ale personajului, aevea unui proces, în continuă devenire. Fiecare moment, în interpretarea sa, este intens trăit, motivat, logic, bine gîndit. Vocea sa, masivă și omogenă, penetrantă și tînguitoare, a rezolvat, cu brio, problemele muzicale atît de complexe și atît de variate ale rolului său. Indiscutabil că nu greșim cînd afirmăm că David Ohanesian realizează în *Oedip* una din cele mai valoroase creații ale artei lirice românești de la începuturile sale și pînă astăzi. Spectacolul *Oedip* este desăvîrșit ? Răspunsul nu poate fi decît afirmativ, chiar dacă de la o reprezentație la alta apar inegalități. Micile scăderi nu pot diminua satisfacția artistică și profunda emoție ce o prilejuiește vizionarea operei.

Versiunea bucureșteană nu se aseamănă cu cea monumentală franceză și nici cu cea camerală belgiană. Poate fi un model, dar nu de imitat, ci unul care oferă sugestii, imbolduri creatoare. Este un motiv în plus pentru a vedea în partitura *Oedip*-ului potențe nebănuite de rezolvare regizorală și scenografică. Nu mai vorbim de cele muzicale, care pot furniza senzaționale sonorități și expresii în interpretări de prestigiu. Sub acest unghi, *Oedip*-ul este în permanență un izvor viu ce va alimenta fantezia creatoare și va da curs dezlănțuirii personalităților interpretative creatoare care vor ști să descifreze tainele adînci închise în partitură.

Oedip s-a bucurat de o caldă primire în rîndul publicului, al criticilor și al oaspeților străini care l-au vizionat.

„Întregul spectacol — scria în 1958 I. Văleanu — se bucură de o mare închegare în toate componentele sale și lasă impresia de neuitat a reconstituirii prin mijloace noi, muzical-dramatice, ale operei noastre, a unei adevărate reprezentații, a tragediei antice. Spiritul acestei tragedii, bine tălmăcit, trăiește de-a lungul spectacolului *Oedip* — realizare cu care ne putem mîndri și care constituie o culme încă neatinsă în evoluția spectacolului muzical dramatic în țara noastră." [1]

Iată și cîteva păreri ale unor personalități muzicale internaționale :

„. . . *Oedip* este o creație admirabilă — a declarat Sir John Barbiroli — care relevă personalitatea atît de originală a lui George Enescu, umanismul ei pătrunzător ! . . . Enescu ar fi, cred, adînc fericit și satisfăcut, de această realizare." [1] „M-a frapat și *Oedip* — mărturisește Henri Gagnebin [2] — pentru

---

[1] I. Văleanu (Ilie Balea), „Oedip. Spectacolul de la Teatrul de Operă și Balet din București", „Tribuna", Cluj, 27 septembrie 1958, p. 10.

[2] I. Văleanu, Art. cit.

[3] H. Gagnebin, „Mai presus de orice așteptări", revista „Muzica", București, 1961, nr. 11—12, p. 71.

marea sa forță dramatică și absența totală a poncifurilor de operă." Deținem numeroase opinii asemănătoare ale unor personalități muzicale internaționale. Nu le includem aici pentru a nu obosi prea mult pe cititori.

Succesele înregistrate de Oedip în turneele întreprinse peste hotare

Opera din București a înțeles să lupte pentru impunerea *Oedip*-ului. În afara remarcabilei imprimări integrale pe disc Electrecord, *Oedip*-ul a fost prezentat, cu ocazia unor turnee: la Moscova, (în concert), Paris, Sofia, Atena. Se prevăd noi turnee. Pretutindeni, spectacolul a stîrnit admirație, a constituit o adevărată revelație. „... Am trăit o seară minunată — declară colaboratorul lui Enescu, Edmond Fleg, autorul libretului — poate cea mai fericită din viața mea. Artiștii Operei din București au depășit așteptările mele." [1]. „George Enescu ar fi fost, fără îndoială, fericit de o reluare pe care el însuși o așteptase în zadar pînă la moarte. Ar fi fost cu atît mai fericit cu cît trupa Operei din București este admirabilă ca omogenitate." [2]

Cu ocazia turneului la Paris, acei care cunoscuseră spectacolul din 1936 au avut posibilitatea unor comparații. Unii preferau decorurile și costumele pariziene, alții, linia modernă, aerată a versiunii bucureștene. S-au putut citi și asemenea aprecieri, în fond elogii, ca aceea a lui Jean Mistler: „Interpretarea operei din București este superioară din punctul de vedere muzical și al creației actorilor, spectacolului realizat la Paris cu *Oedip*, în 1936". [3] „Văd prima oară *Oedip* — declară compozitorul bulgar Liubomir Pipkov. O regie perfectă, sugestie copleșitoare, suplețe, finețe, un travaliu pentru care nu pot găsi decît superlative absolute." [4] Pentru a nu mai abuza de răbarea cititorului, apelînd la atîtea citate, vom încheia șirul cu un titlu semnificativ apărut în „Arts", nr. 918/1963: „La 27 de ani după premiera sa mondială, *Oedip* de Enescu continuă să facă senzație." [5]

Afirmarea tragediei lirice Oedip este în plină ofensivă

Afirmarea tragediei lirice *Oedip* este în plină desfășurare. În acest scop, se investesc pasiuni și energii. Cum nimic nu se impune de la sine, pentru plasarea operei enesciene se întreprind acțiuni concrete, convergente. Alături de reprezentarea *Oedip*-ului, de editarea sa pe disc, survine un element nou, rîvnit de Enescu: tipărirea partiturii de orchestră, a știmelor și vocilor, a reducției pentru pian, de către Editura muzicală, în excelente condiții gra-

---

[1] * * * „Succesul Teatrului de Operă și Balet al Republicii Socialiste România la Paris", revista „Muzica", București, 1963, iulie, nr. 7, p. 30.

[2] Pierre Petit, „Oedipe de G. Enesco revient a l'Opéra... via Bucarest", „Le Parisien libéré", mai 25 1963.

[3] Jean Mistler, „Oedipe par l'Opéra de Bucarest", „L'Aurore", Paris, mai 24 1963.

[4] Al. Colfescu, „T.O.B. la Sofia", revista „Muzica", București, 1965, noiembrie, nr. 11, p. 31.

[5] Jacques Bourgeois, „Arts", Paris, 1963, nr. 918, 29 mai—4 iunie.

Scanned with OKEN Scanner

fice. Un gest nobil care se cuvine prețuit la dimensiunile semnificației ce o reprezintă. S-a eliminat astfel un obstacol de netrecut din calea cuceririi locului ce i se cuvine în repertoriul teatrelor de operă din țară și din străinătate.

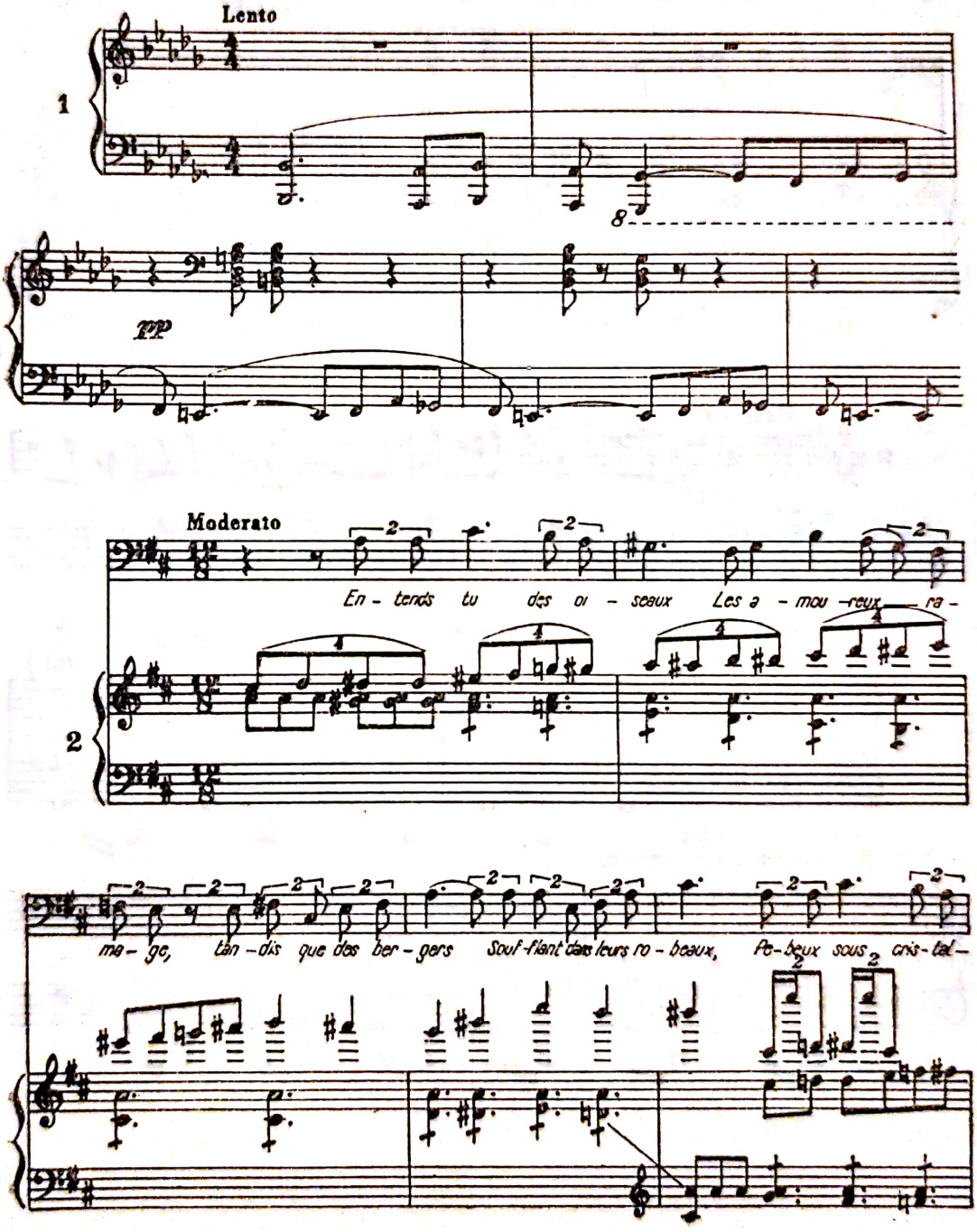
Ne amintim cu acest prilej truda lui Enescu în copierea știmelor pentru Opera Mare, strădaniile depuse pentru a realiza un contract de tipărire cu editura pariziană Salabert. În 1932, contractul se perfectează. Dar clauzele prevăzute nu se respectă. *Oedip* trebuia tipărit în totalitatea fațetelor sale, dar Enescu a văzut ieșind de sub tipar numai reducția pentru pian și voci, în versiunea lui Henry Lauth. Editura Salabert tergiversa îndeplinirea contractului. Printr-o înțelegere oficială, s-a convenit ca Editura muzicală să preia misiunea tipăririi *Oedip*-ului, fapt întru totul realizat astăzi. Ne mai amintim, cu această ocazie, de o frază semnificativă dintr-o scrisoare a lui Enescu adresată lui Mihail Andricu.[1] ... „Oedip, a cărui copiere m-a costat fleacul de 50 000 franci francezi și nu am putut primi decît cca 12 000 franci ca drepturi de autor ... Dar sînt gata să sufăr pentru ceea ce iubesc, adică pentru creația mea." Privind retrospectiv viața scenică a lui *Oedip*, observăm că a înregistrat o linie discontinuă. Jucată la patru ani după terminare, iar apoi reluată după două decenii. De atunci, mai concret, după montarea la București, *Oedip* cucerește tot mai mult teren și a devenit o operă a repertoriului curent, o lucrare de prestigiu a creației naționale cu care, în virtutea unei frumoase tinere tradiții, se deschide stagiunea. Sînt indicii că teatre de operă, situate pe diferite meridiane europene, se interesează tot mai mult de capodopera enesciană, de acest vîrf al artei lirice universale. Poate vom vedea cum admirabila frescă muzicală enesciană, a afirmării demnității umane, își capătă drepturile pe care nativ le posedă, dar i-au fost multă vreme refuzate. Condiția : *Oedip* — lucrare ce poate speria la primul contact — trebuie să se reprezinte ! Numai astfel auditorul larg va reuși să-l asimileze, să-i pătrundă tainele. Oricum, în momentul de față, *Oedip* este în plină ofensivă. Valorile autentice din totdeauna s-au afirmat foarte diferit, ceea ce îngreuiază stabilirea unor reguli călăuzitoare. Unele întrunesc imediat sufragiile publicului, altele, niciodată. Mai există o categorie care, datorită unei modalități aparte expresive, datorită unei tensiuni mai puternic interiorizate, este recunoscută după o anumită perioadă de la concepere. Bach, prețuit de contemporani, a fost înțeles de posteritate după mai bine de un secol. Wagner, la Paris, a fost fluierat cu *Tannhäuser*, iar după cîteva decenii, idealizat ... Aceeași curbă o va înregistra *Oedip*-ul lui Enescu. Nu știu în ce măsură va fi idealizat, dar sîntem ferm convinși că posedă calitățile unei lucrări artistice, căreia Enescu i-a transmis o vitalitate legendară, căreia Enescu i-a insuflat flacăra veșnică a geniului său. Asemenea creații nu pot fi îngropate ! *Oedip*-ul enescian va trăi veșnic, îndeplinindu-și menirea sacră : înnobilarea spiritului uman.

Idealul acesta se poate realiza cu o singură condiție : cei ce doresc să cunoască *Oedip*-ul, să-l prețuiască și să-l admire, să fie demni de înălțimile lui amețitoare.

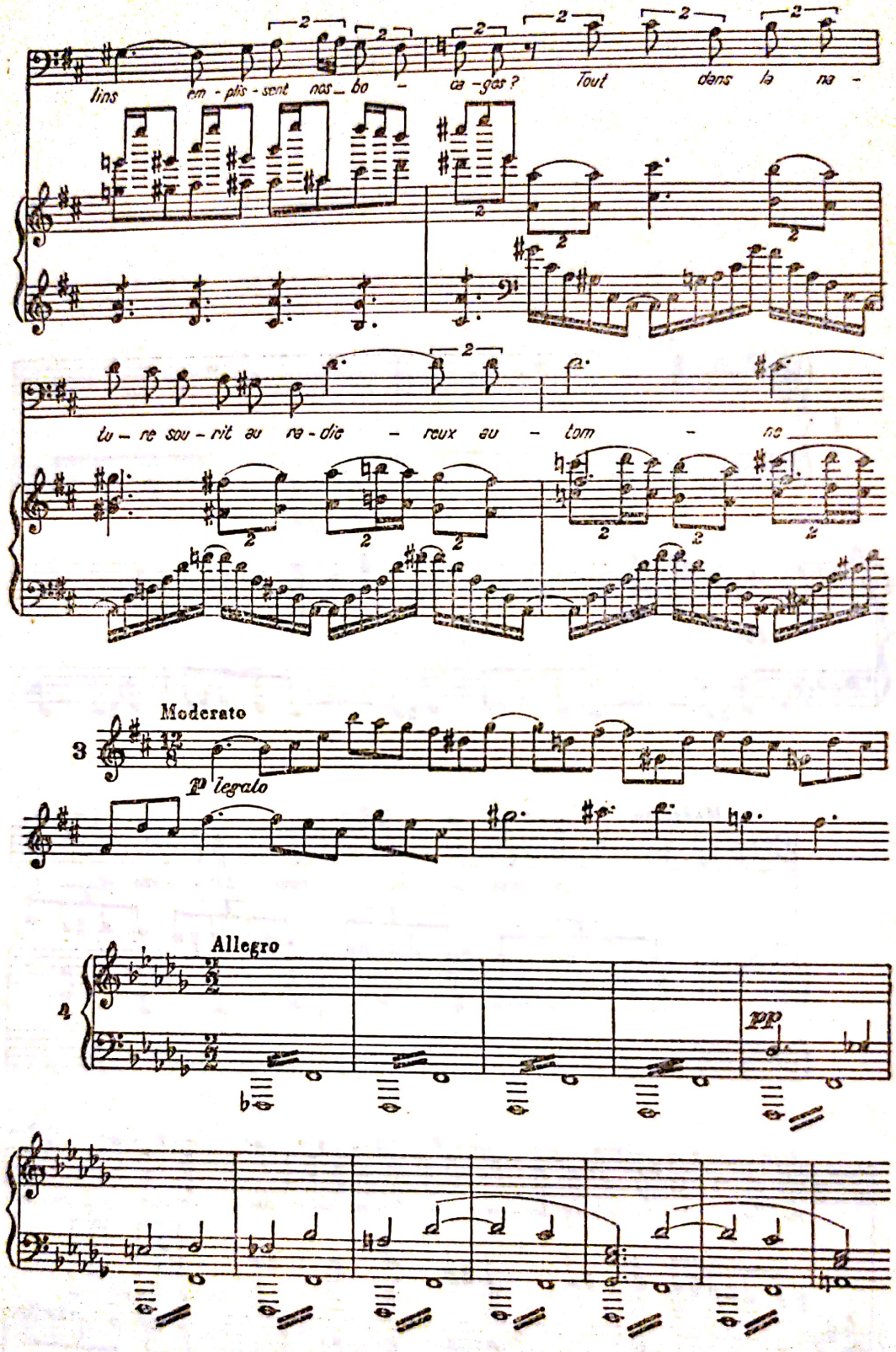
---

[1] Datează din iulie 1938. Se păstrează în colecția Muzeului Conservatorului „Ciprian Porumbescu", alcătuit de Dan Smîntînescu.

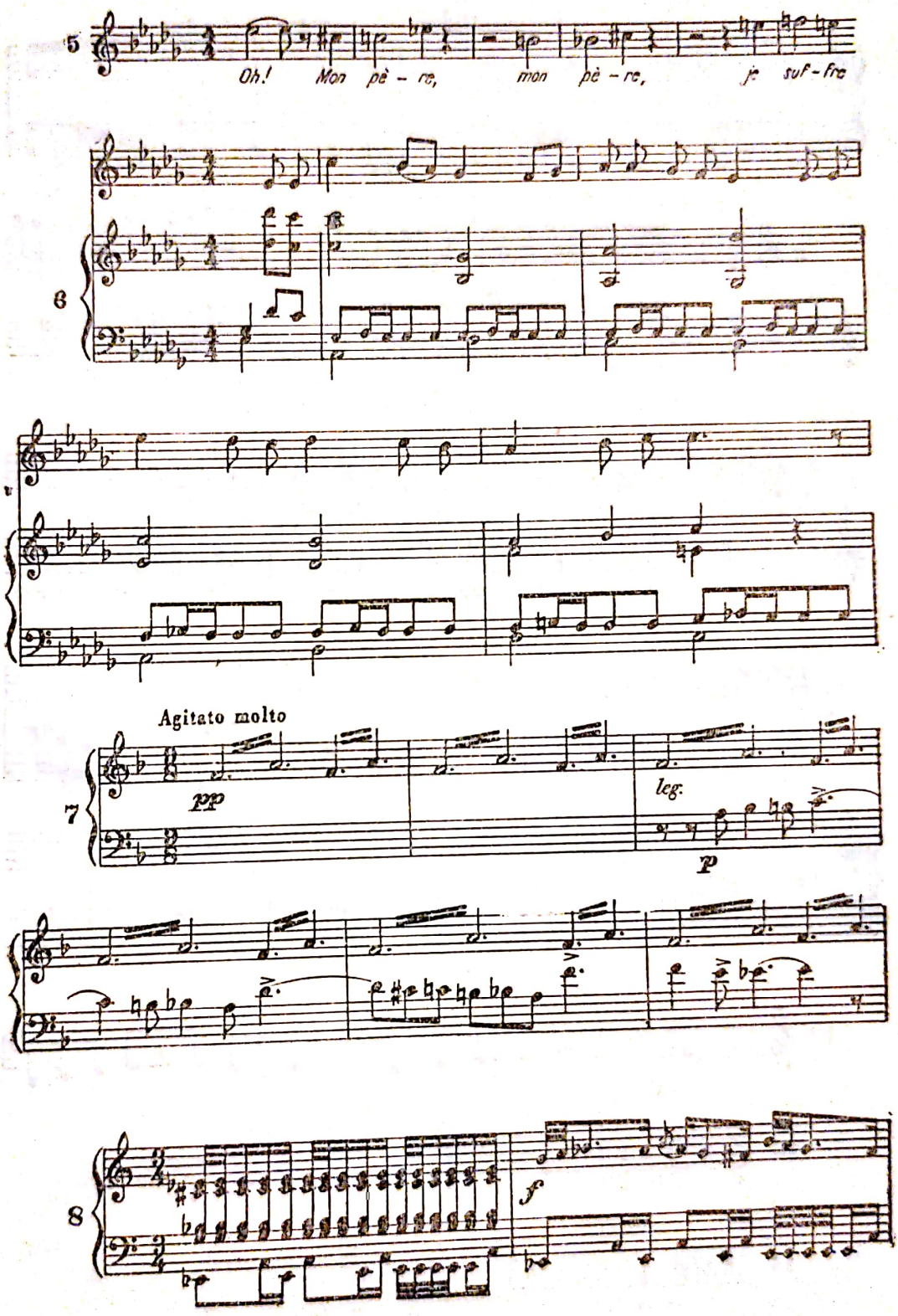
Scanned with OKEN Scanner



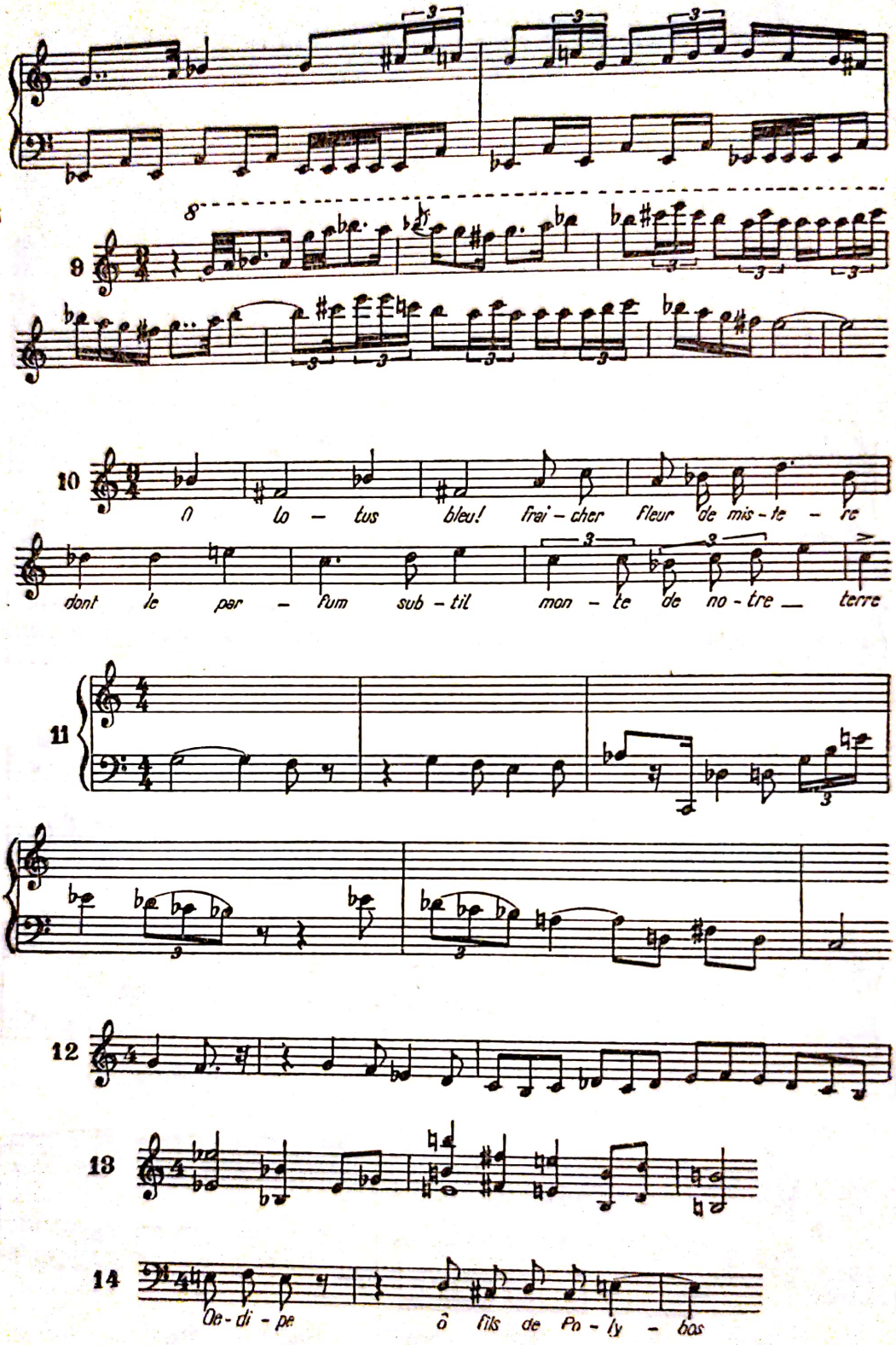
Scanned with OKEN Scanner



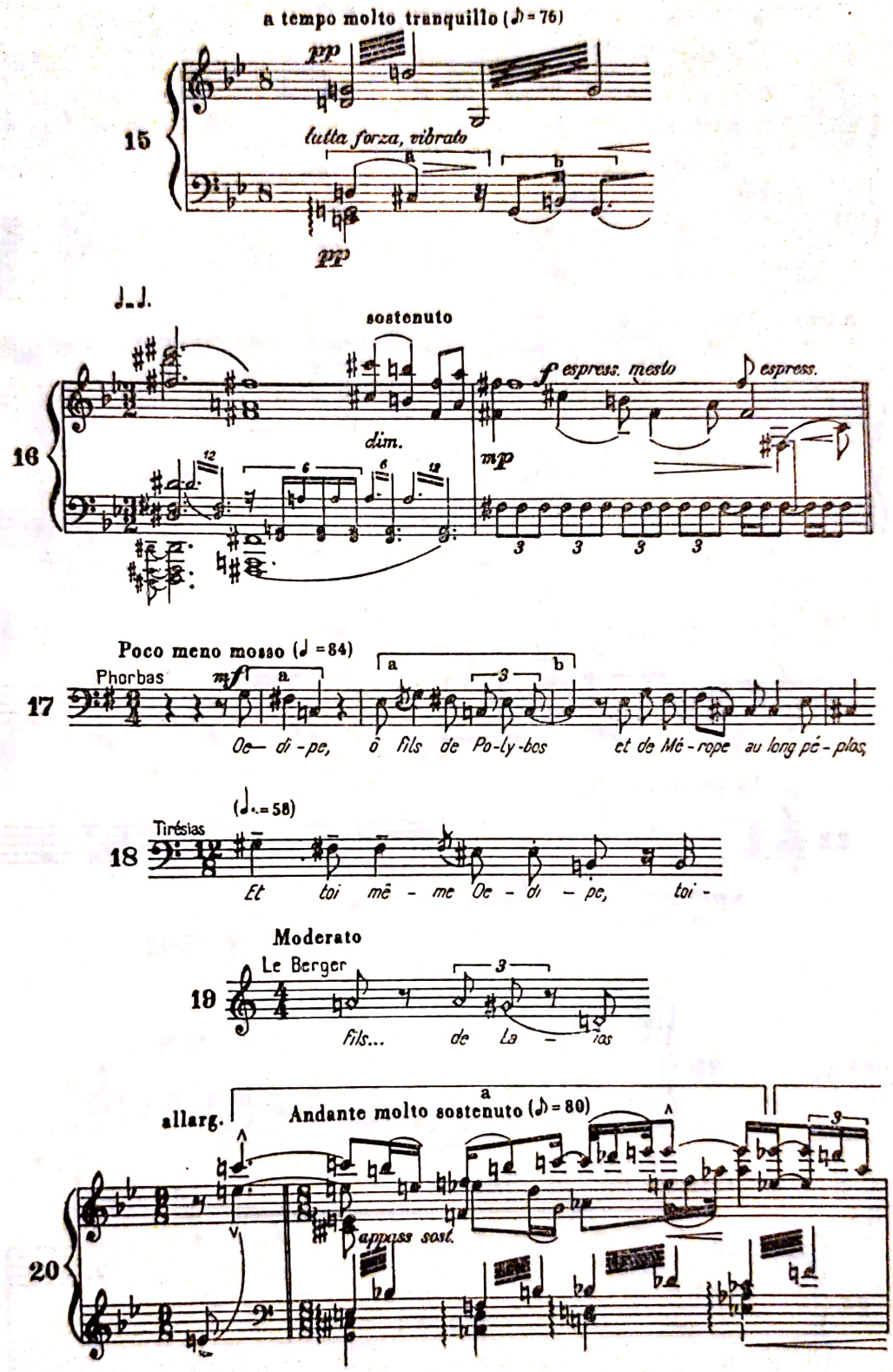
Scanned with OKEN Scanner



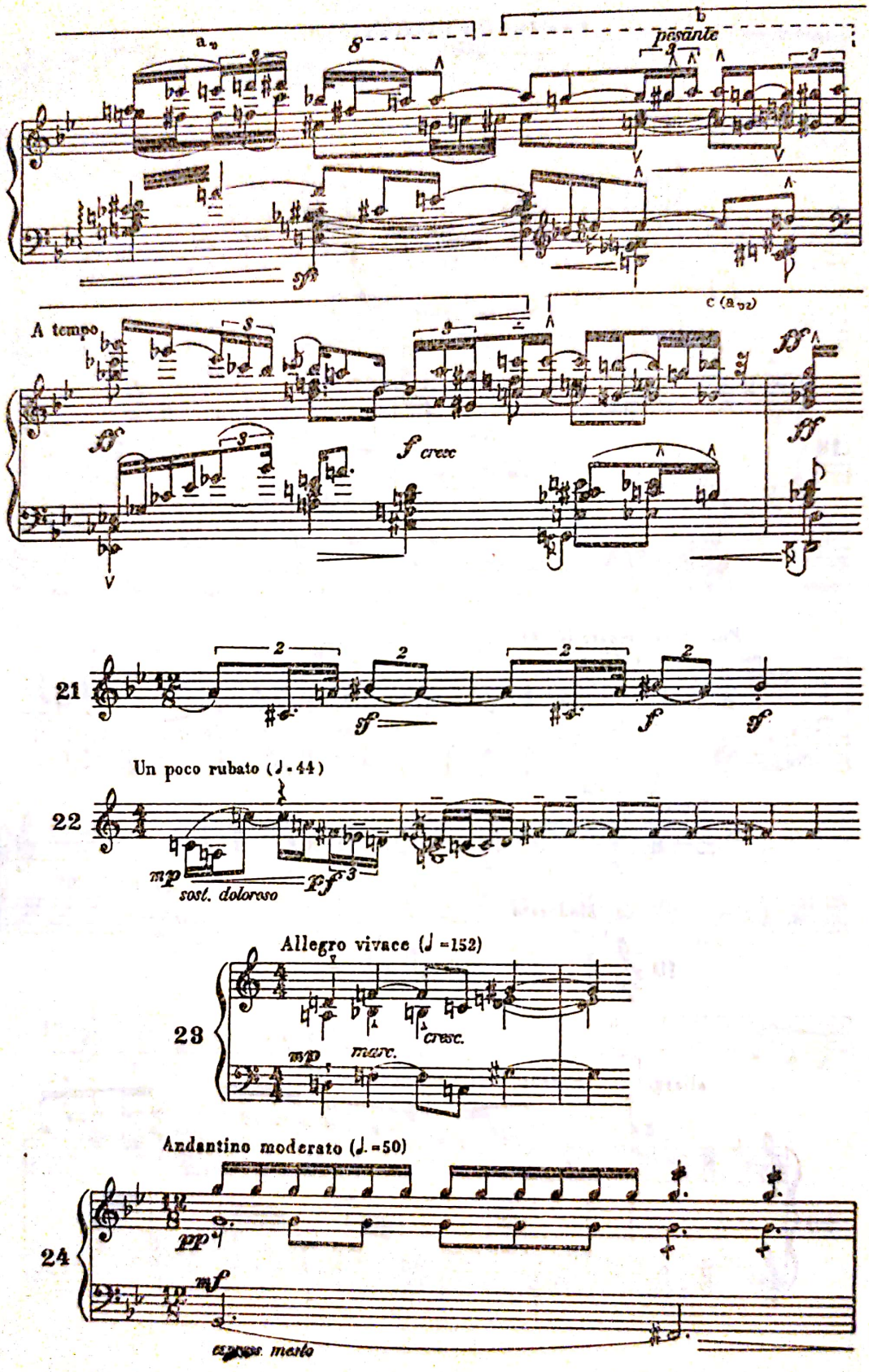
Scanned with OKEN Scanner



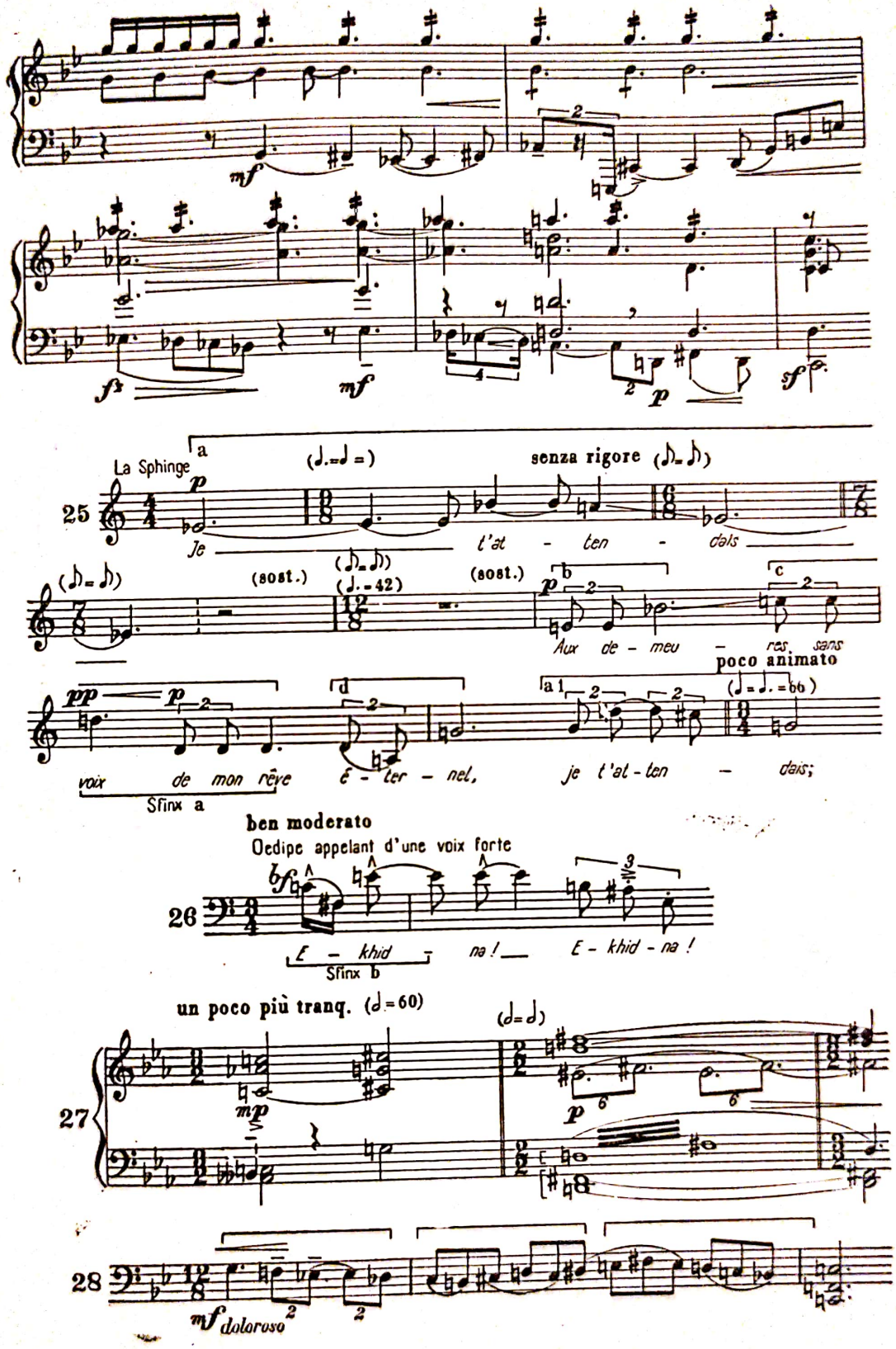
Scanned with OKEN Scanner



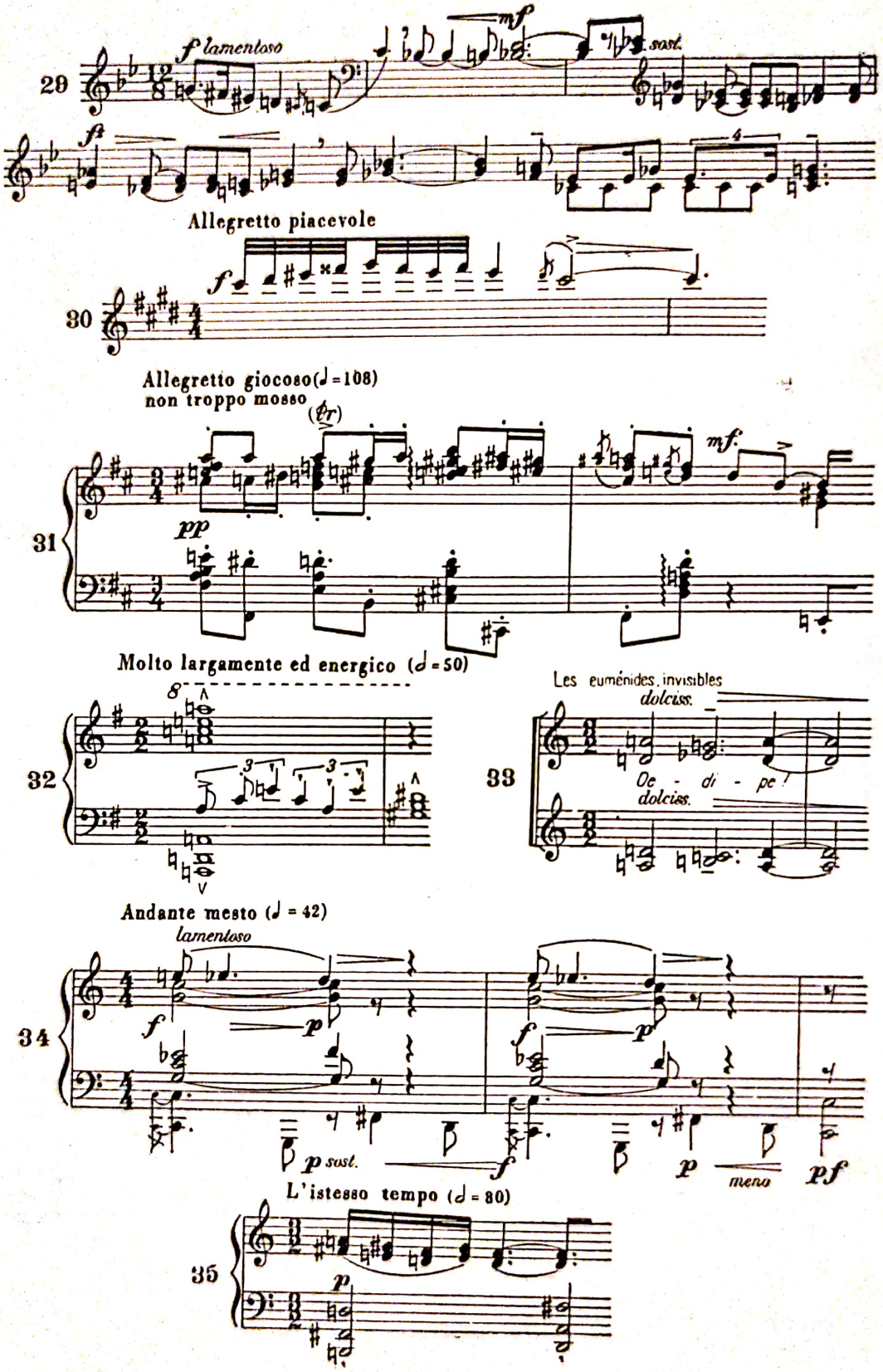
Scanned with OKEN Scanner



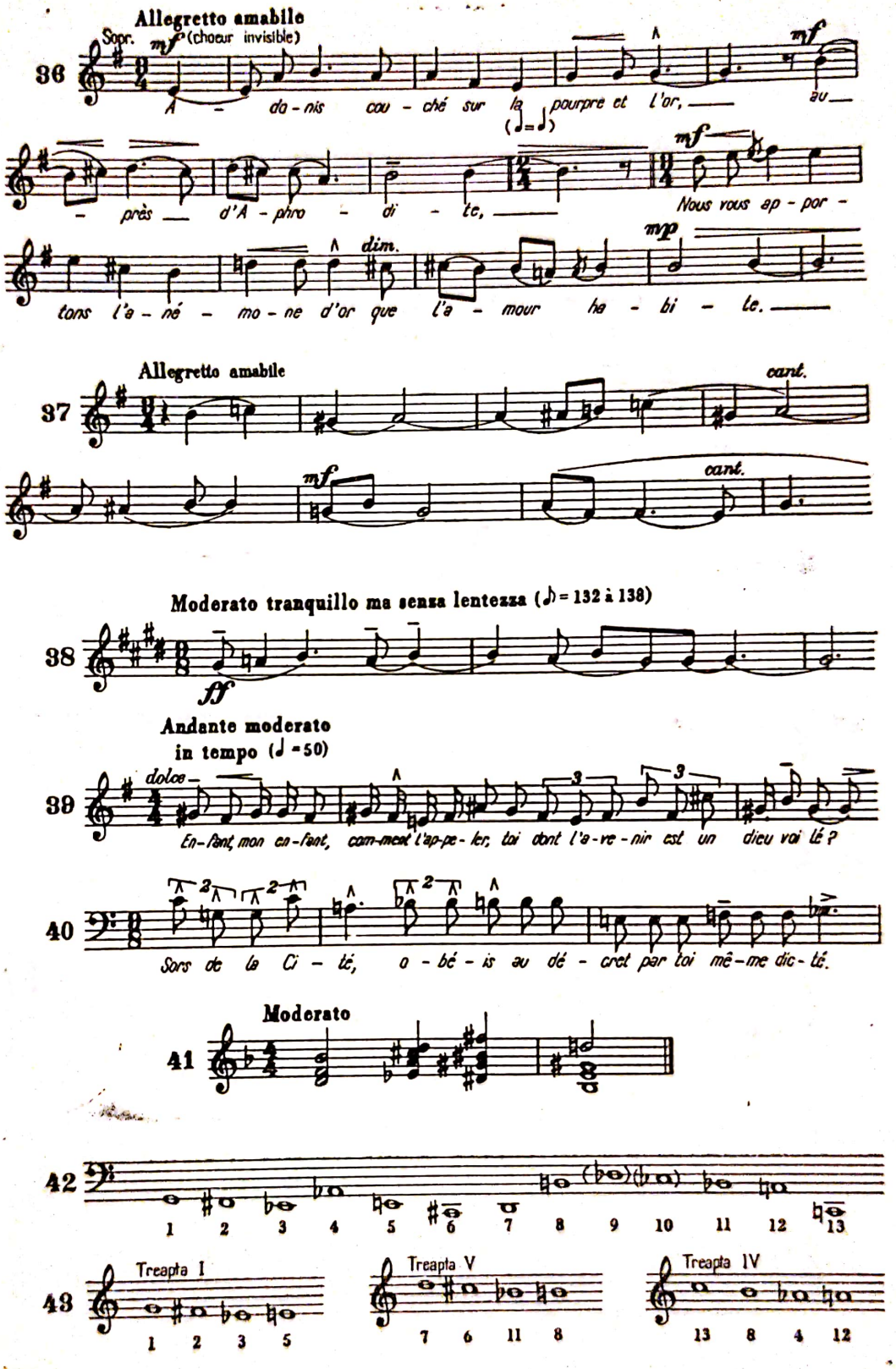
Scanned with OKEN Scanner



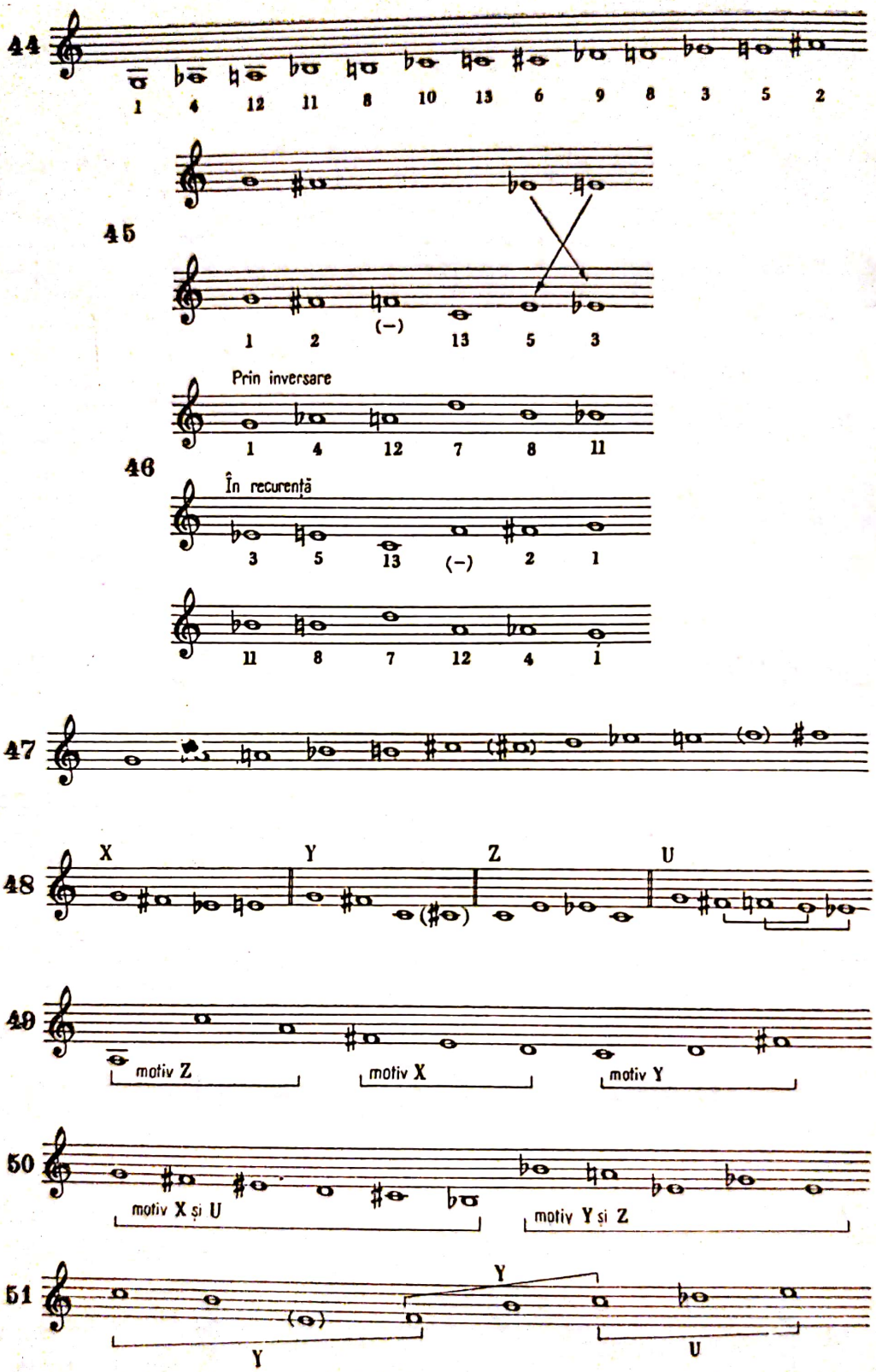
Scanned with OKEN Scanner



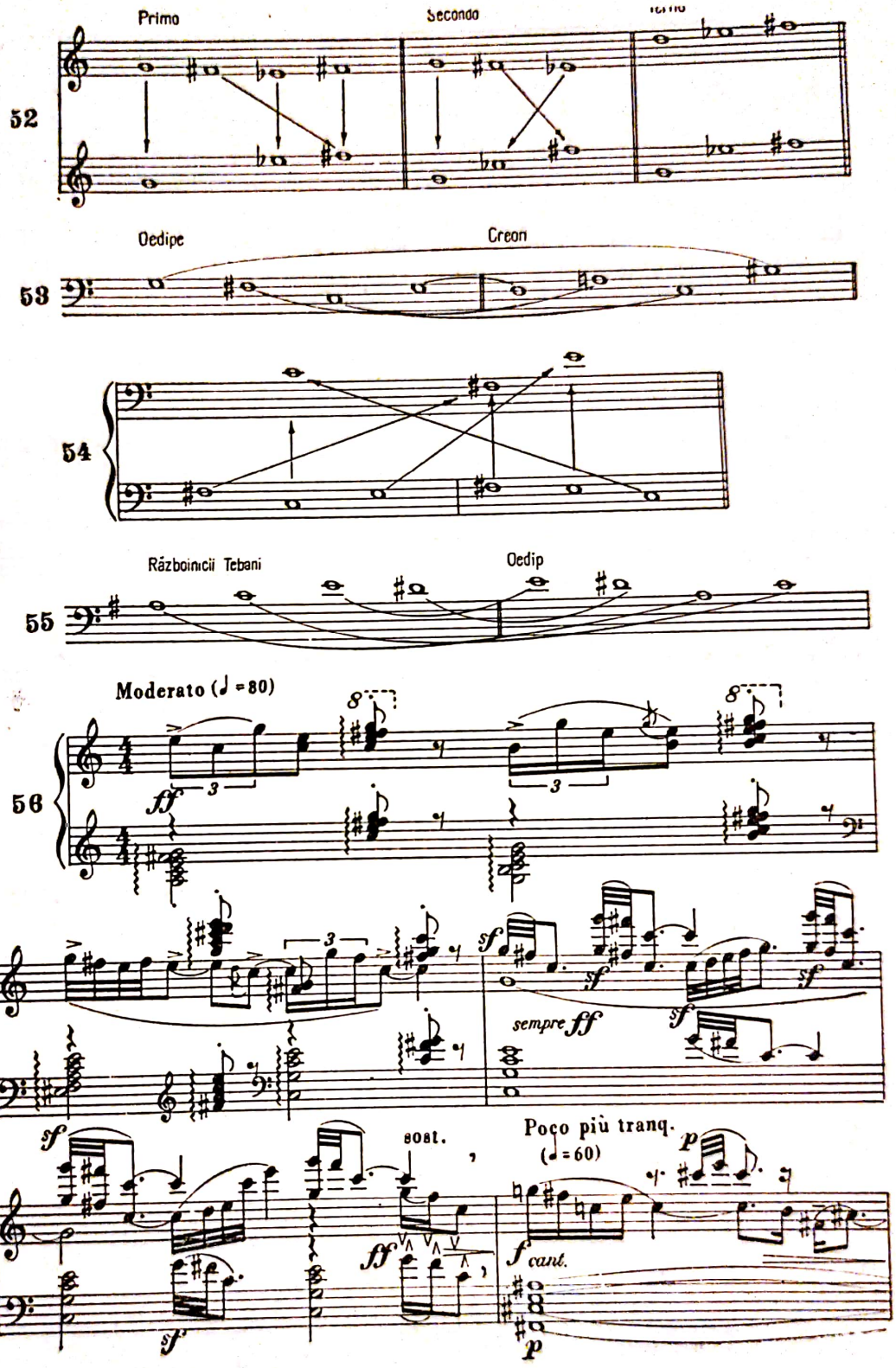
Scanned with OKEN Scanner



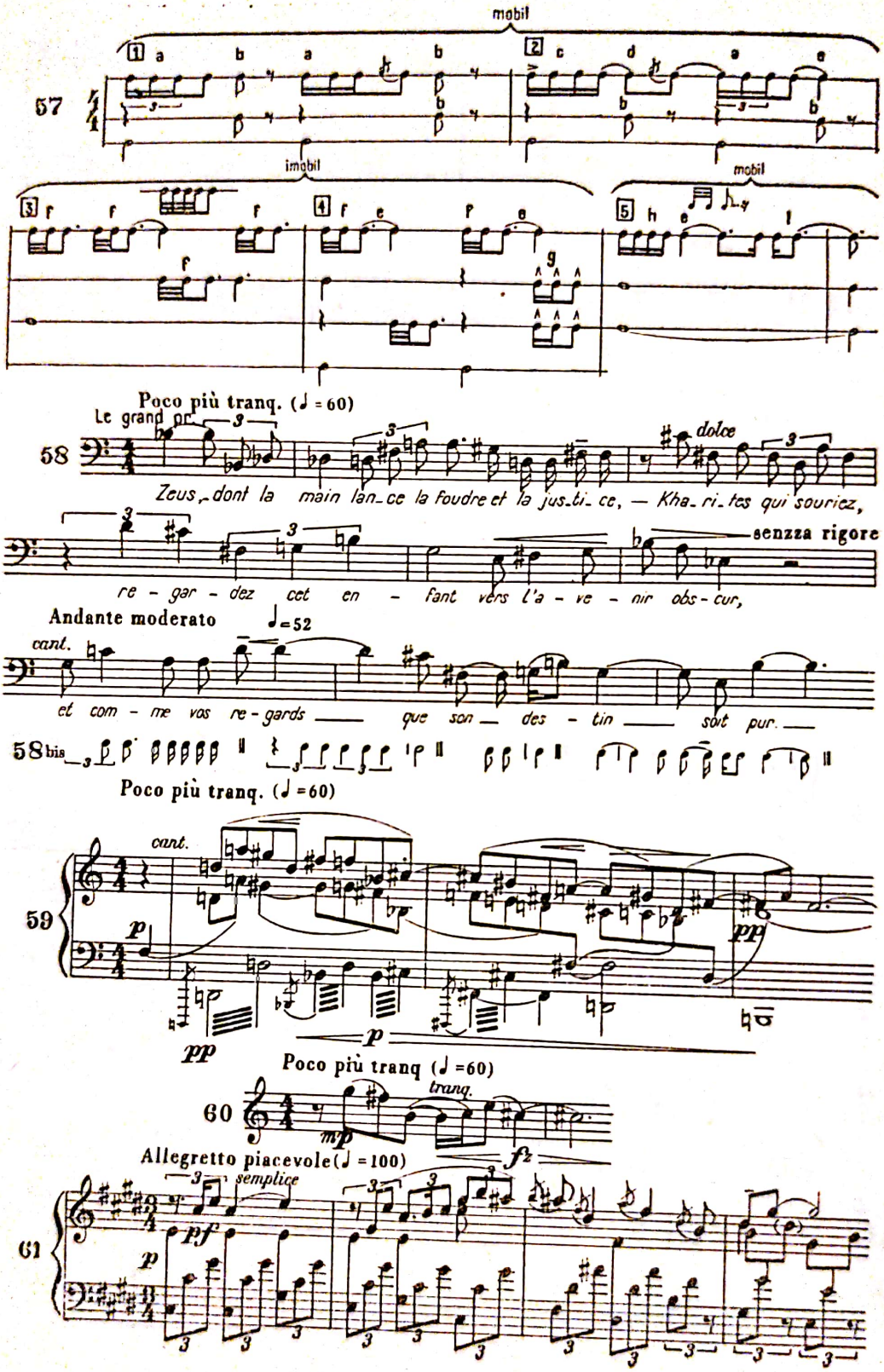
Scanned with OKEN Scanner



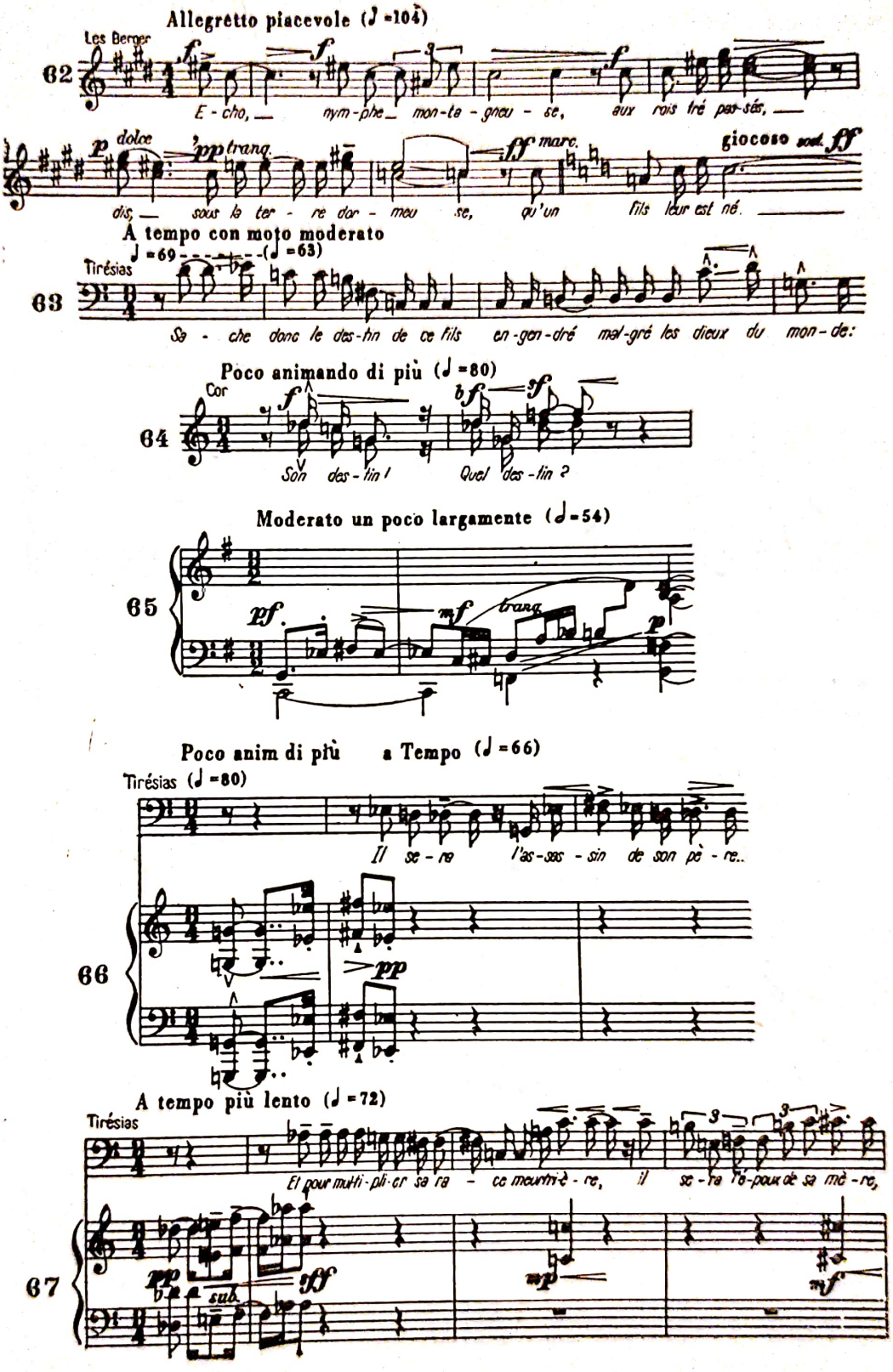
Scanned with OKEN Scanner



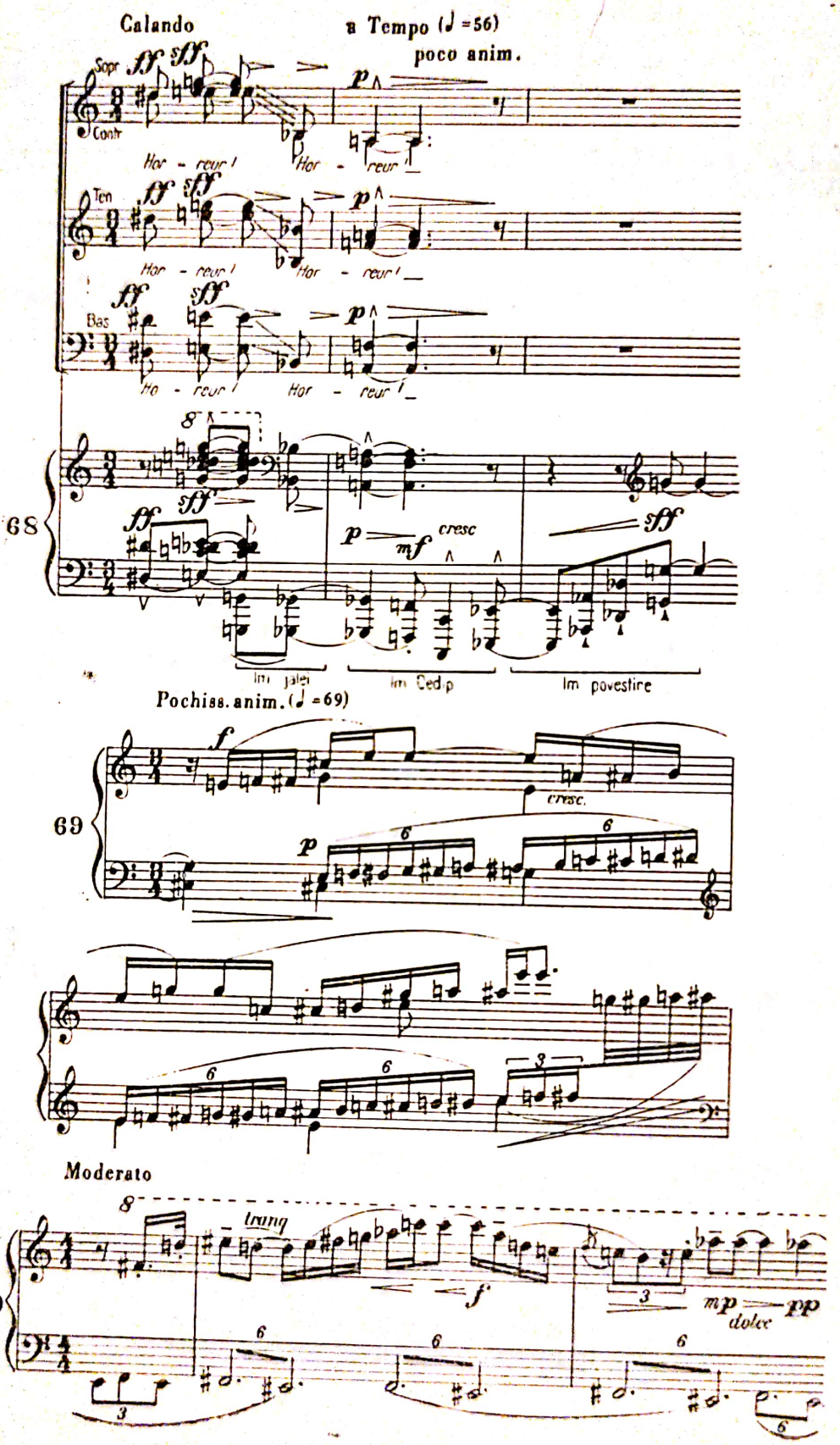
Scanned with OKEN Scanner



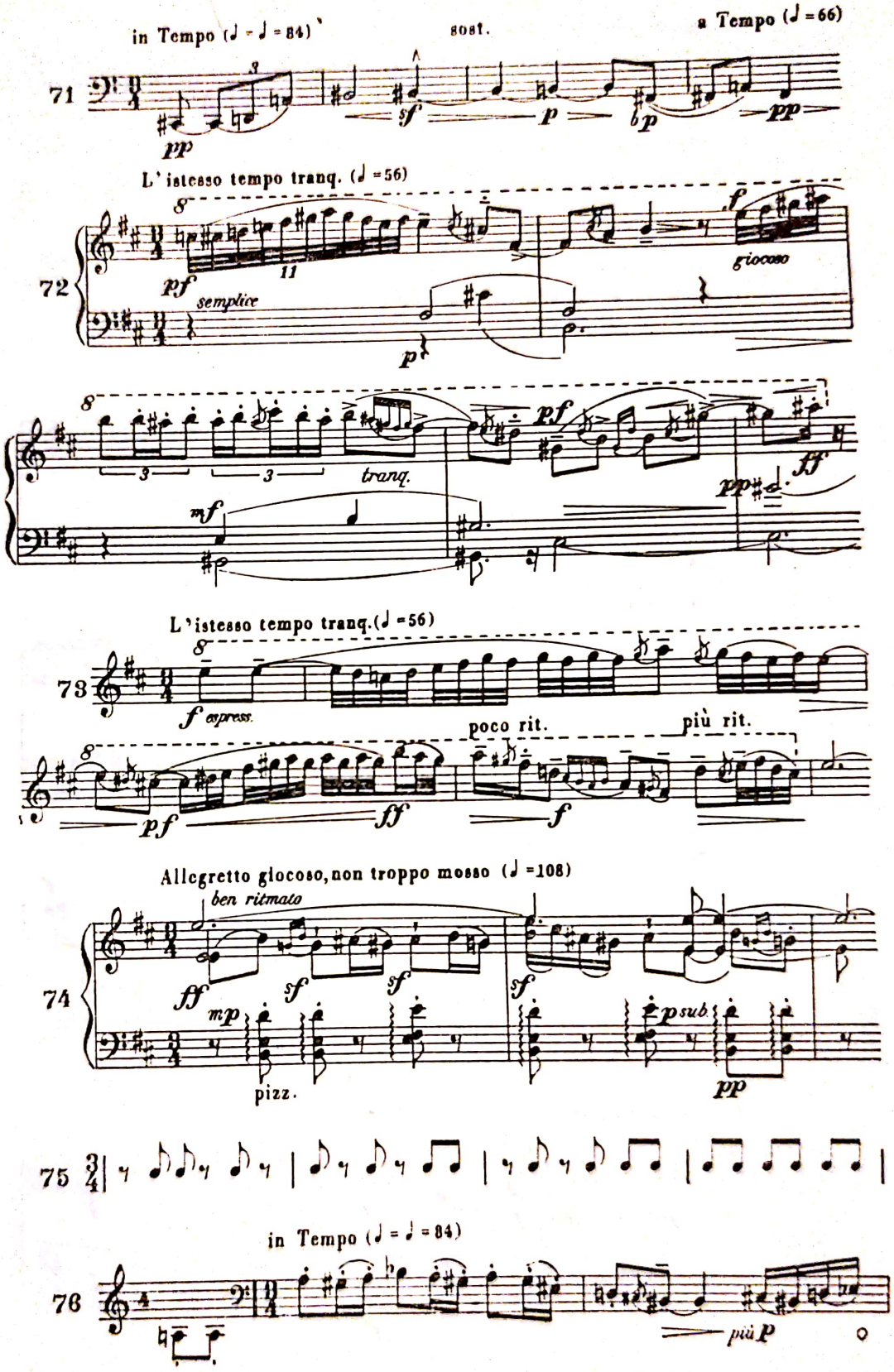
Scanned with OKEN Scanner



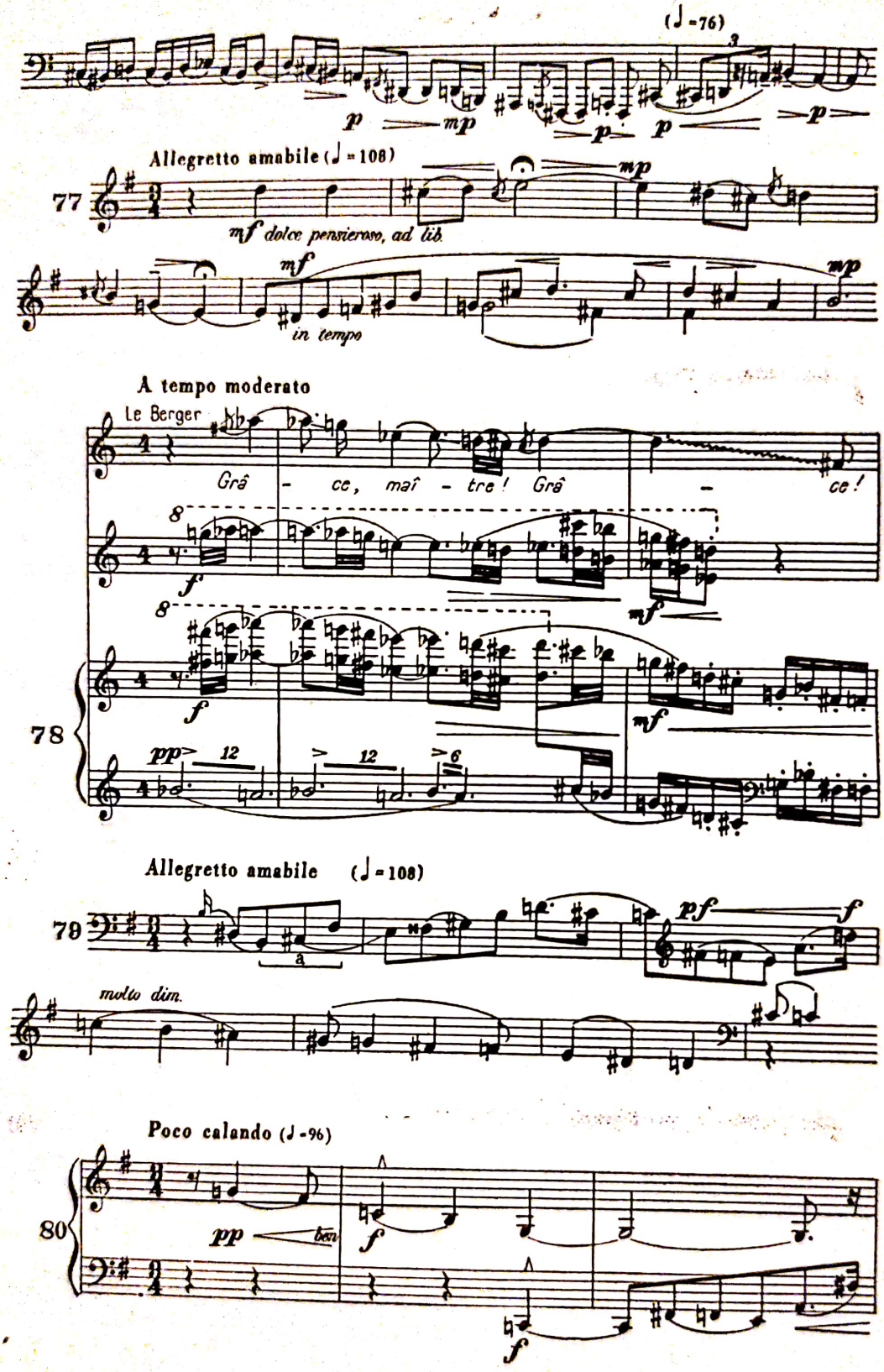
Scanned with OKEN Scanner



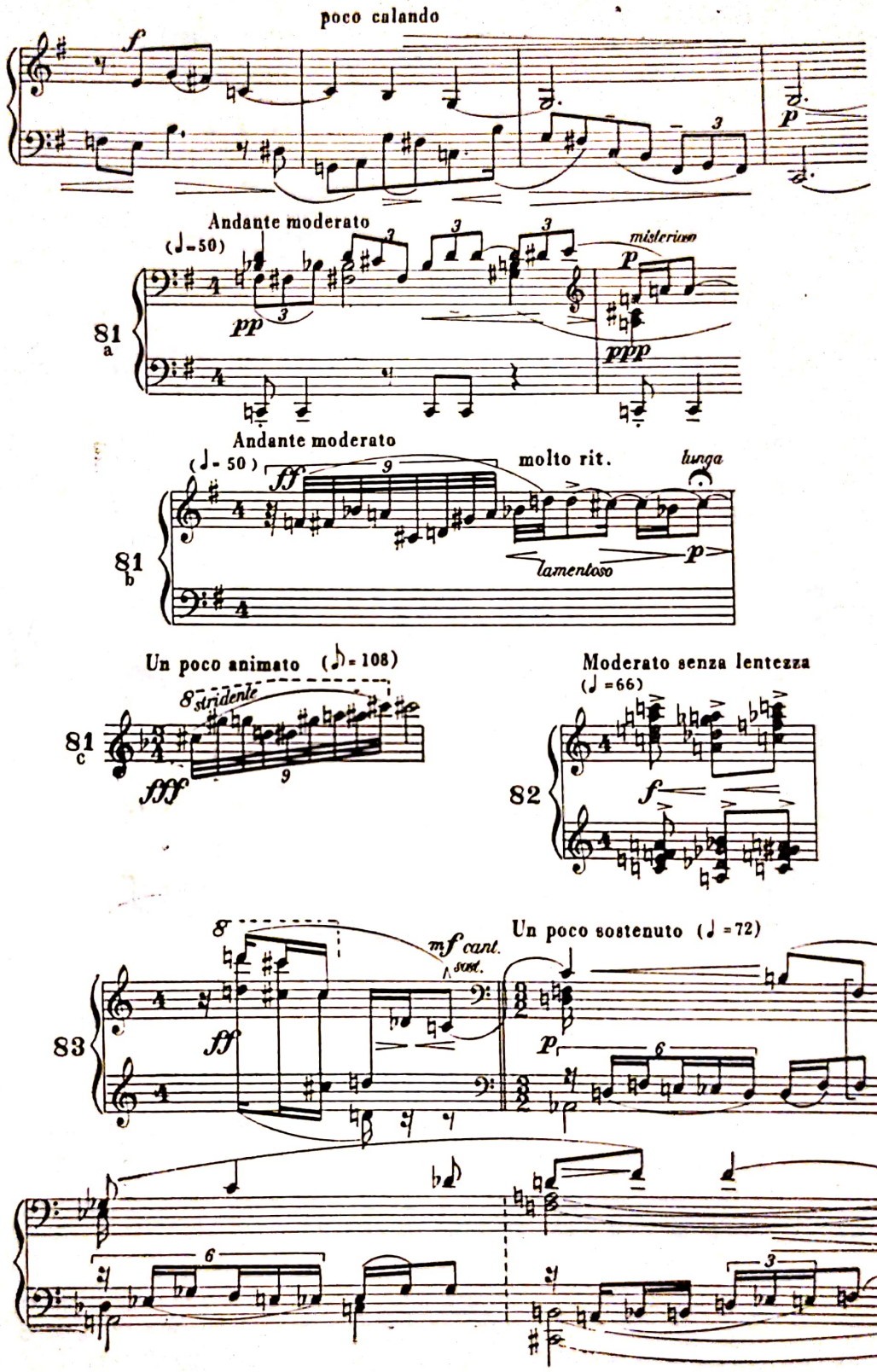
Scanned with OKEN Scanner



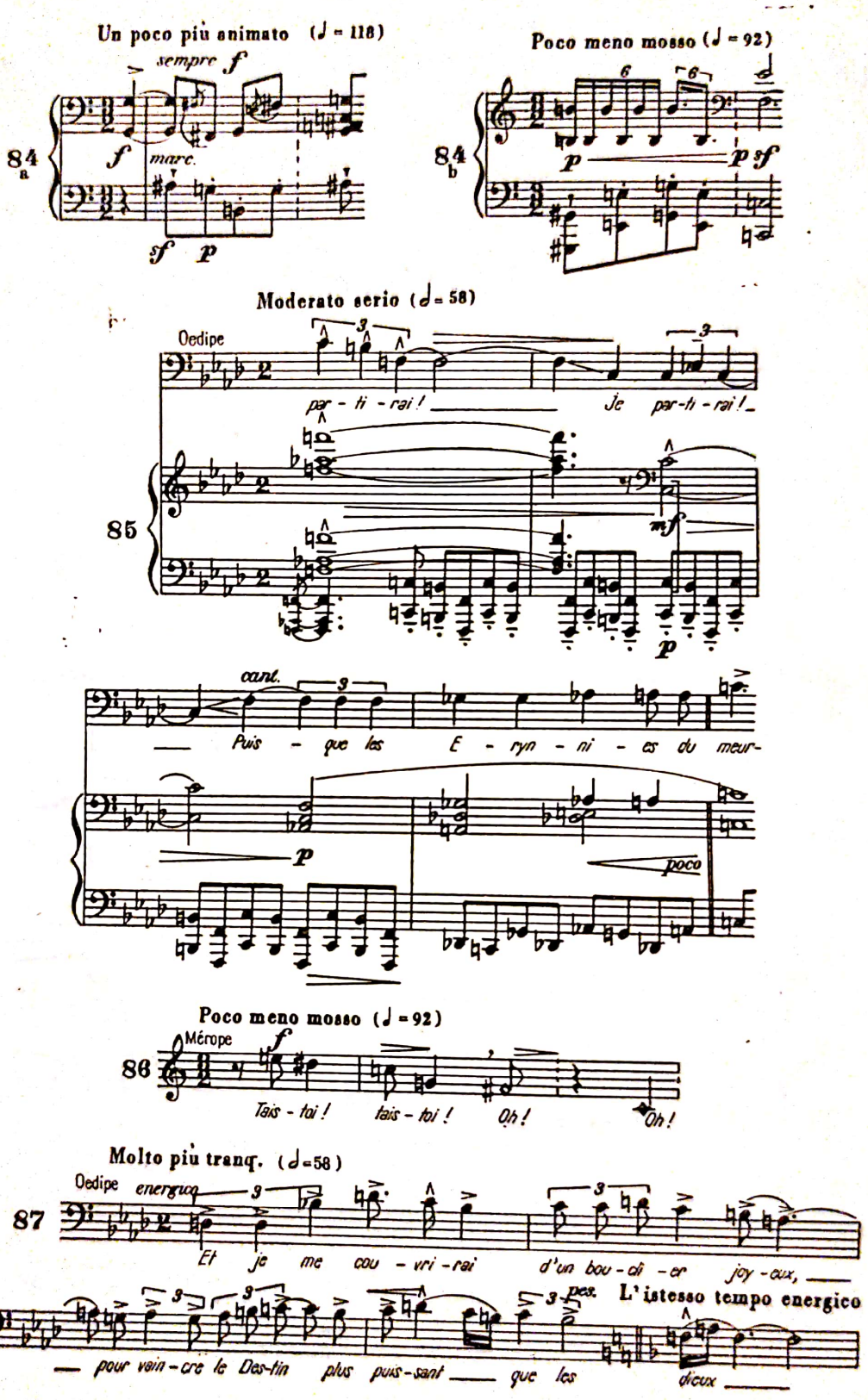
Scanned with OKEN Scanner



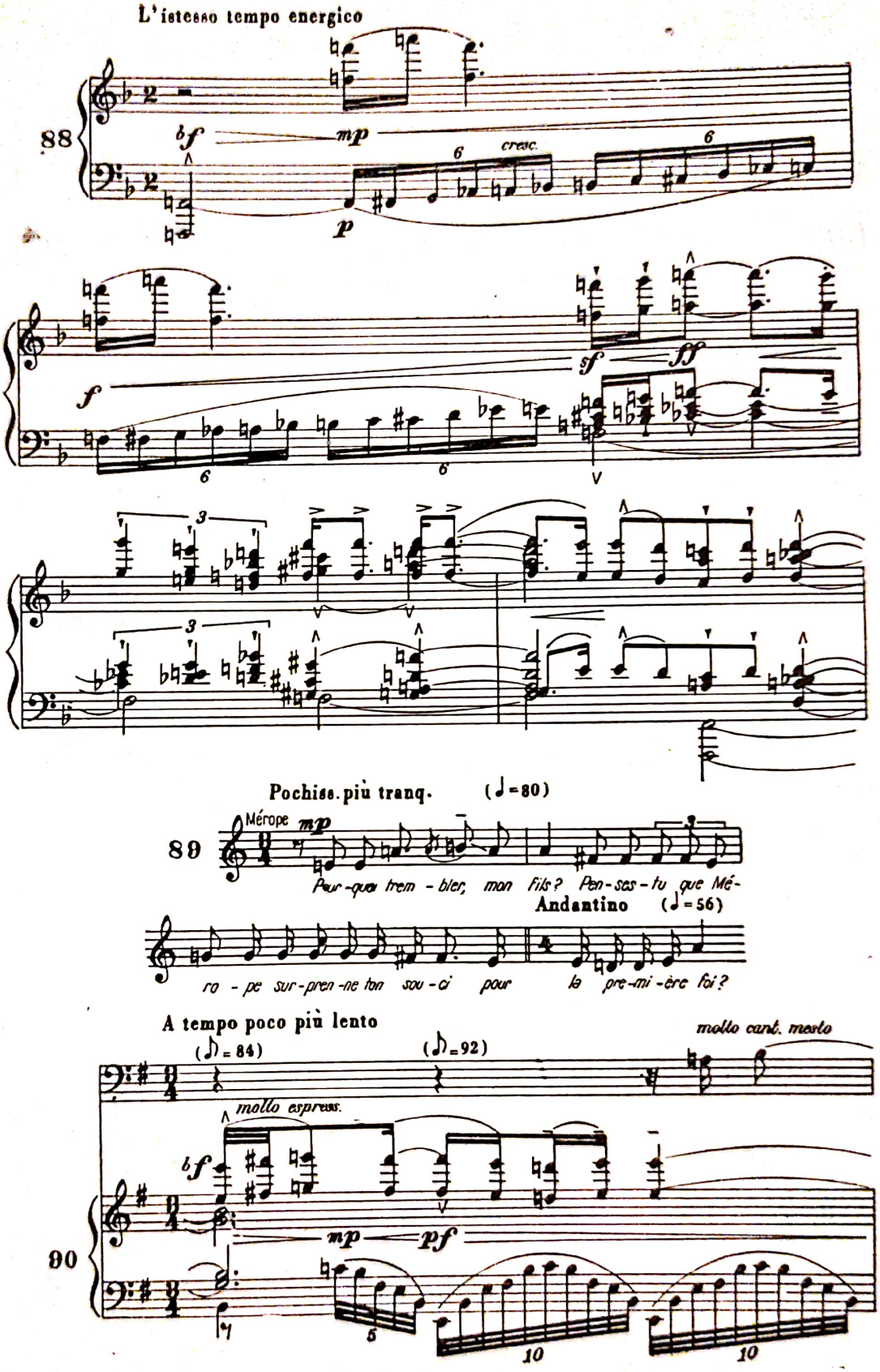
Scanned with OKEN Scanner



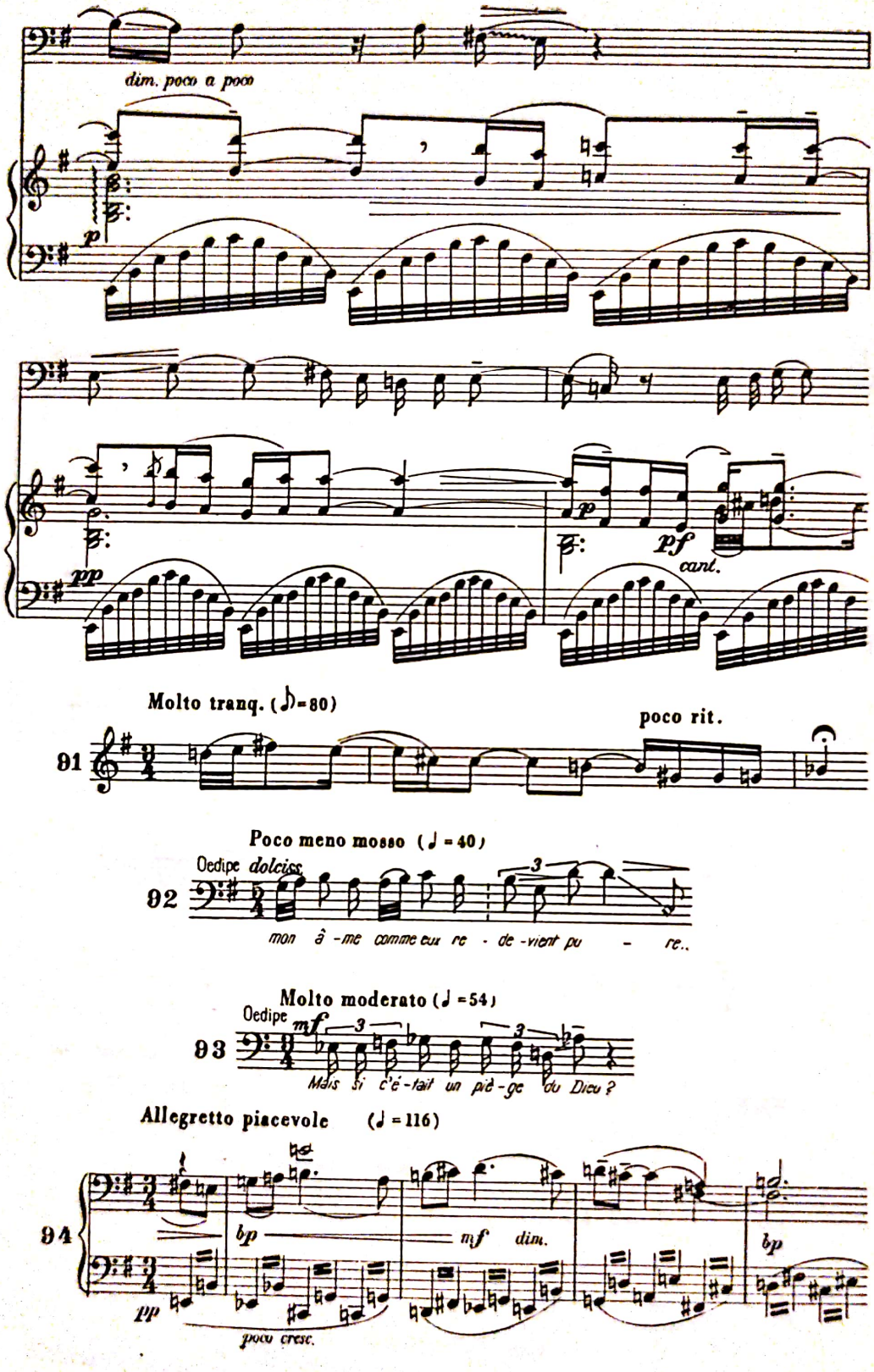
Scanned with OKEN Scanner



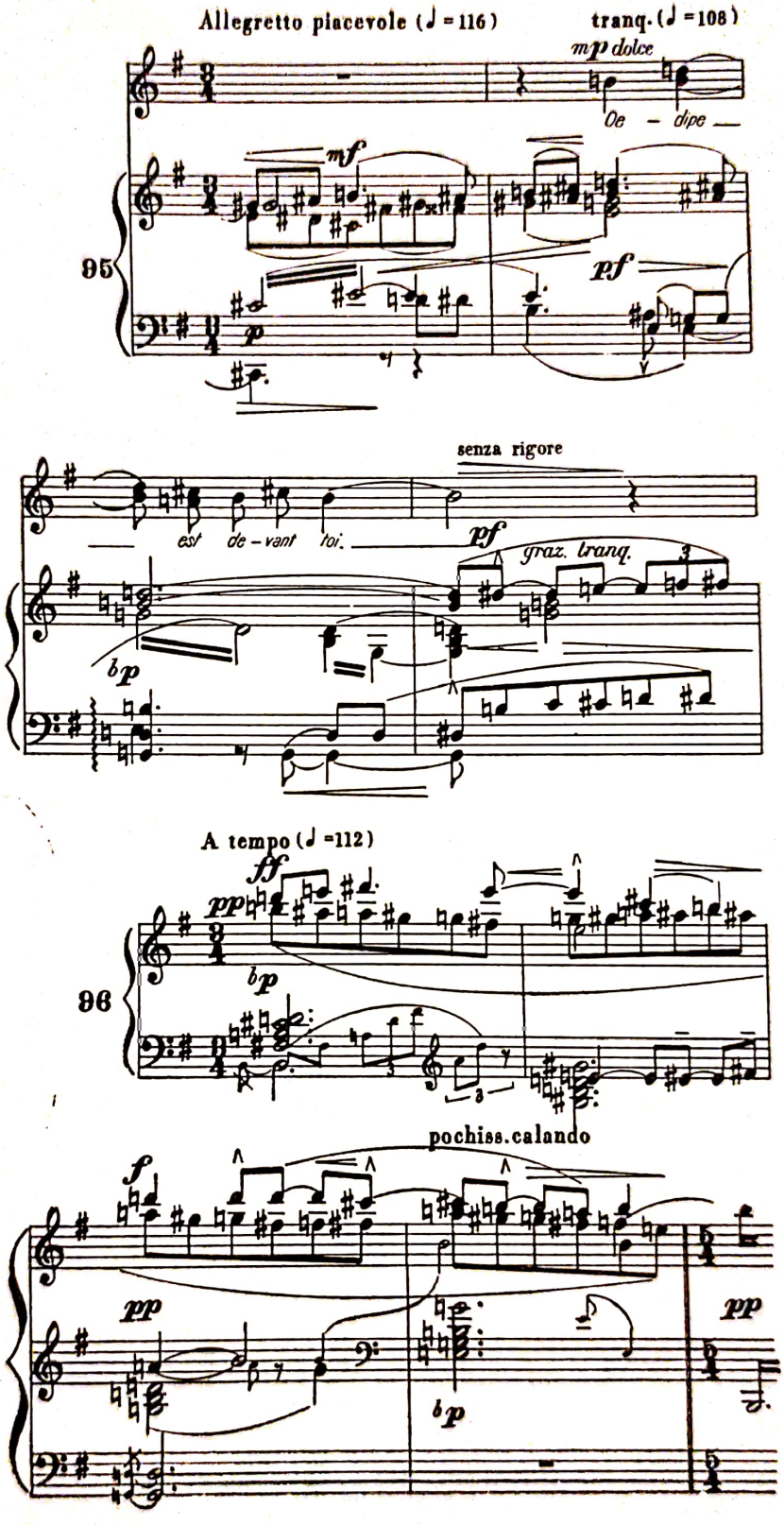
Scanned with OKEN Scanner

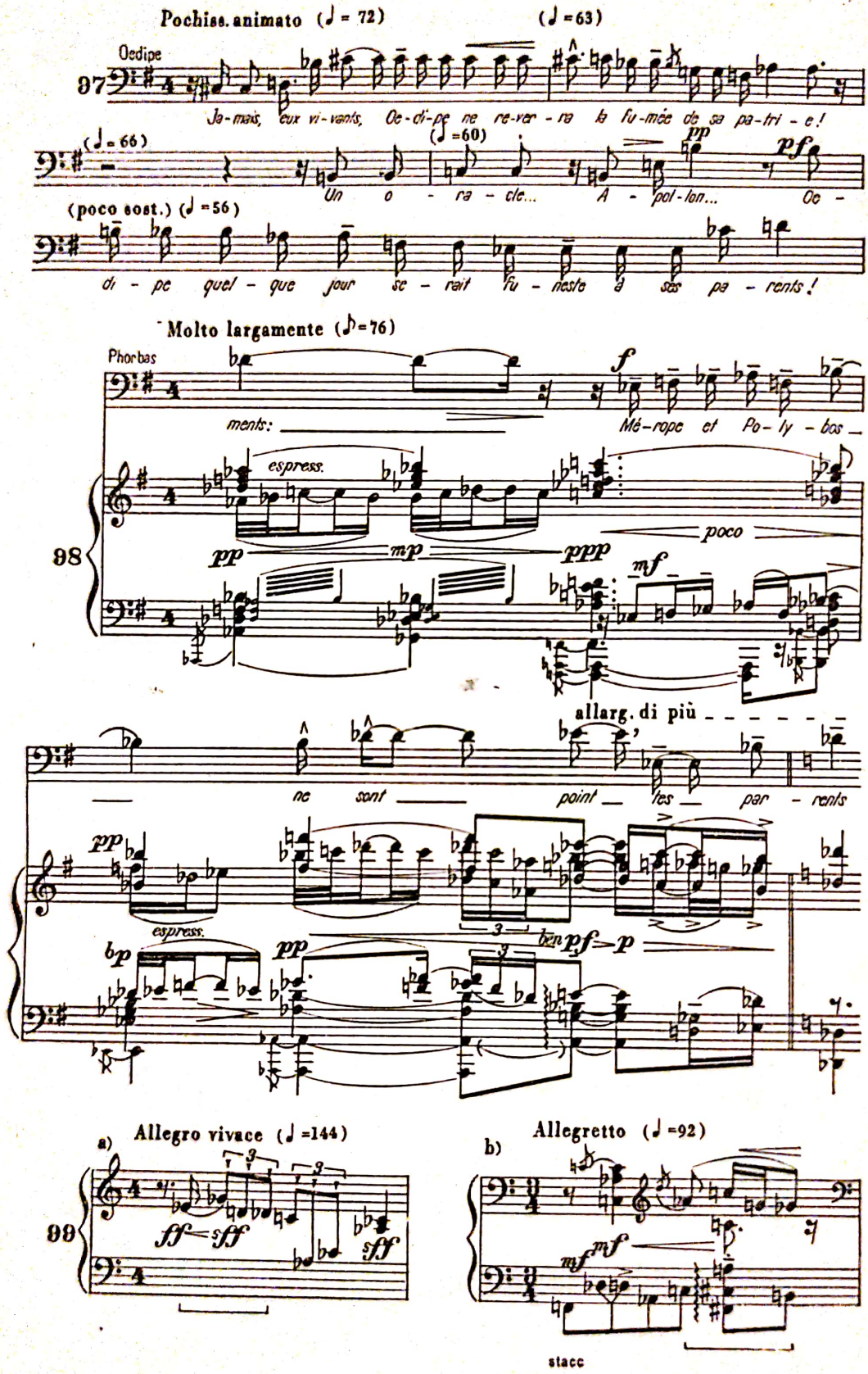


Scanned with OKEN Scanner

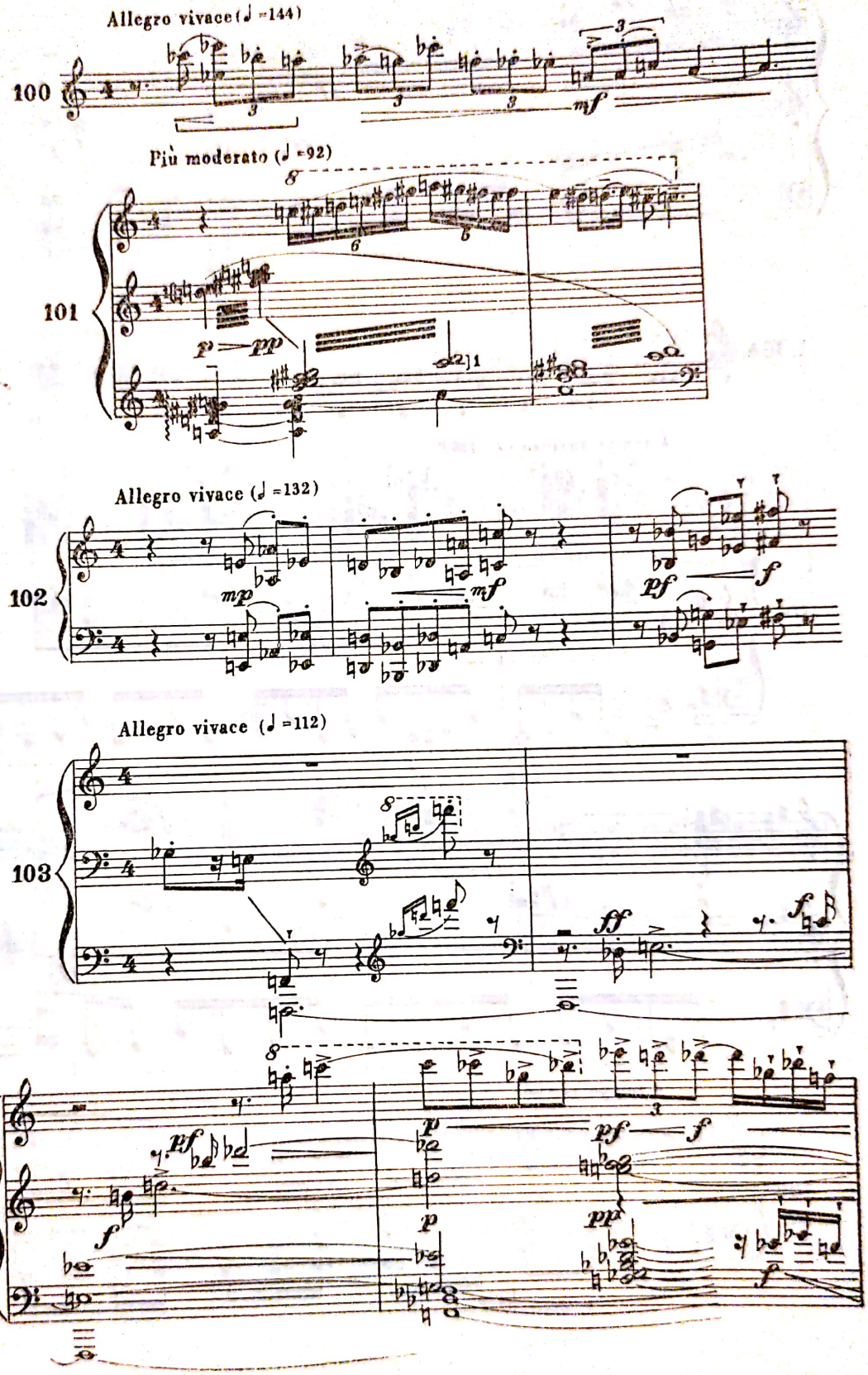


Scanned with OKEN Scanner

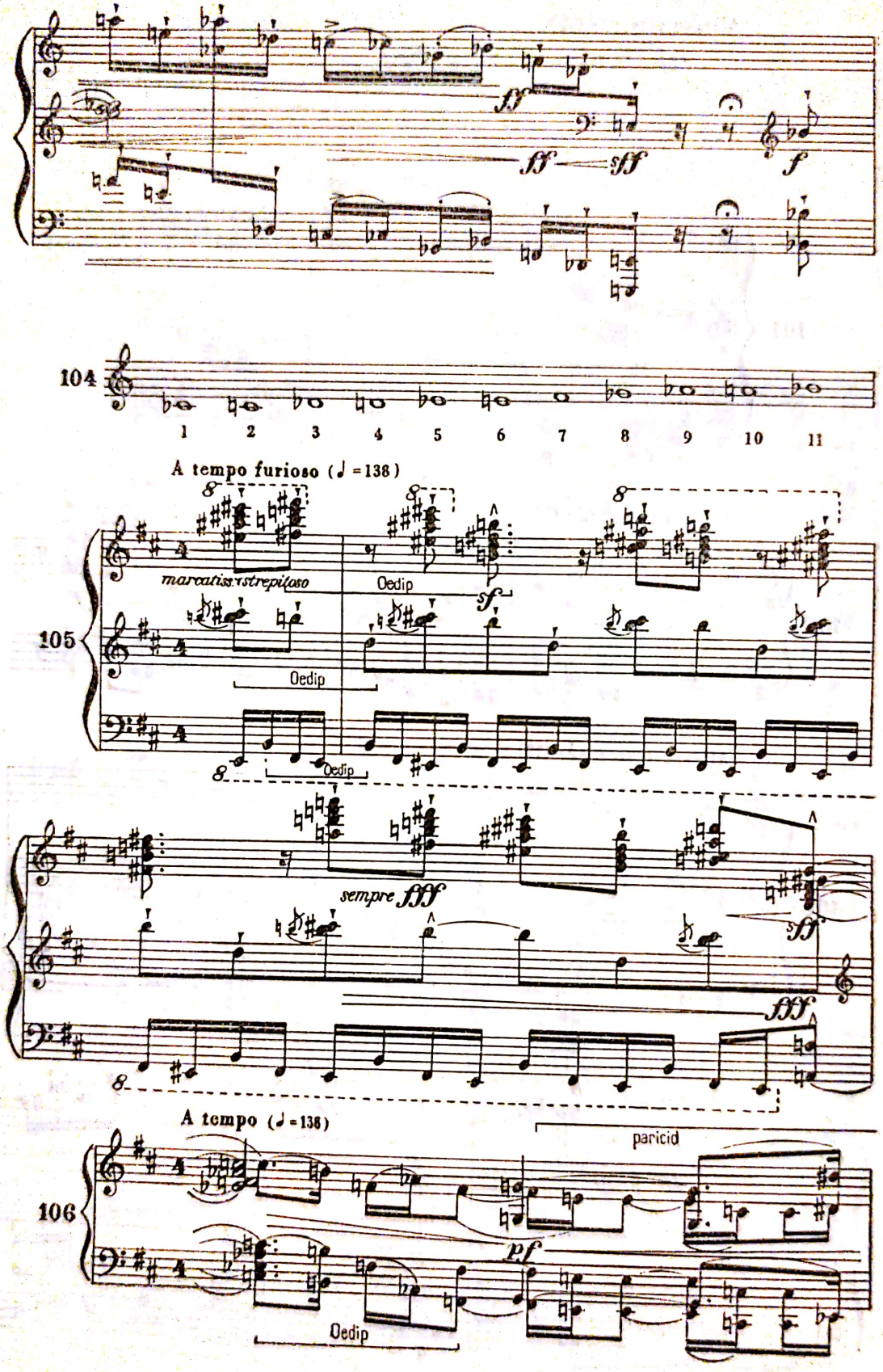

Allegretto piacevole (♩ = 116)
tranq. (♩ = 108)
mp dolce
Oe - dipe
mf
95
pf
p
senza rigore
est de - vant toi.
pf
graz. tranq.
bp
A tempo (♩ = 112)
ff
pp
bp
96
pochiss. calando
f
pp
bp
pp



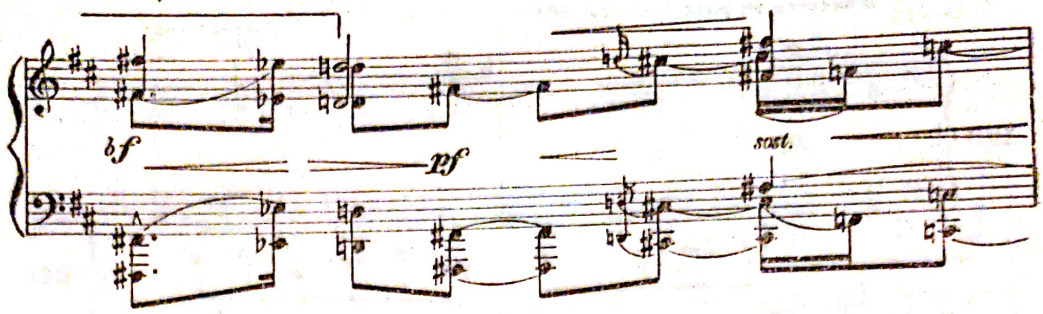
Scanned with OKEN Scanner

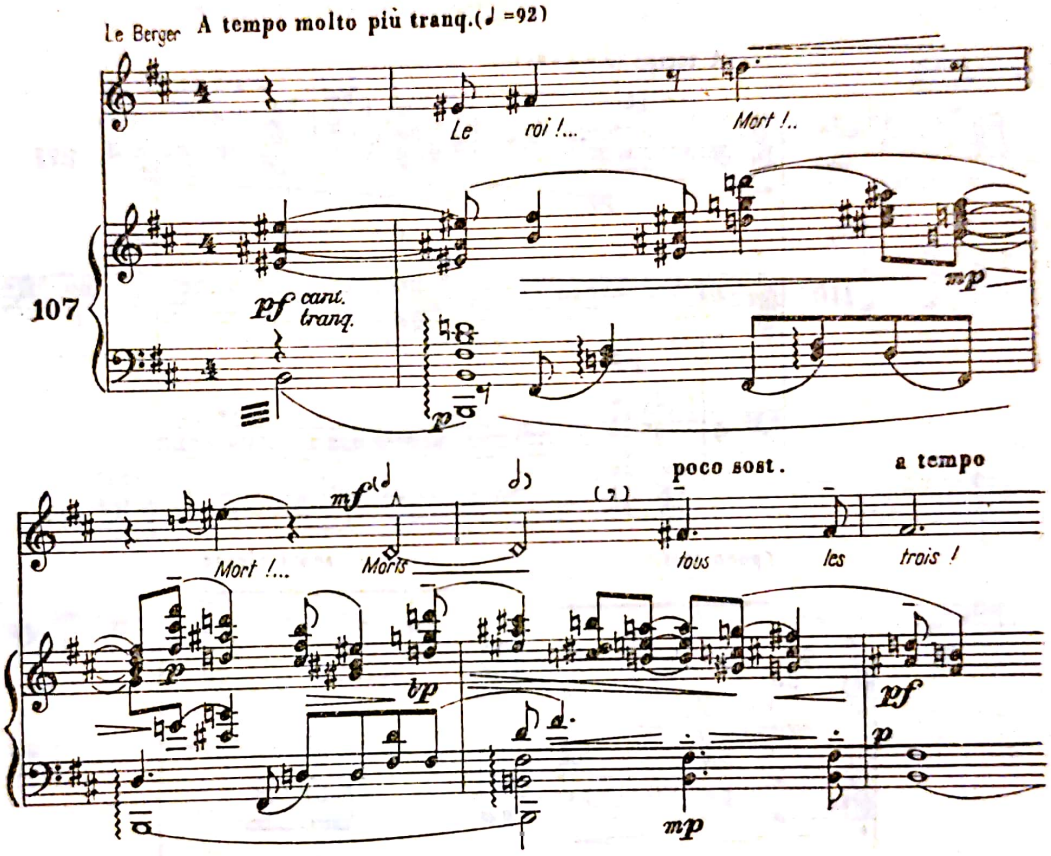


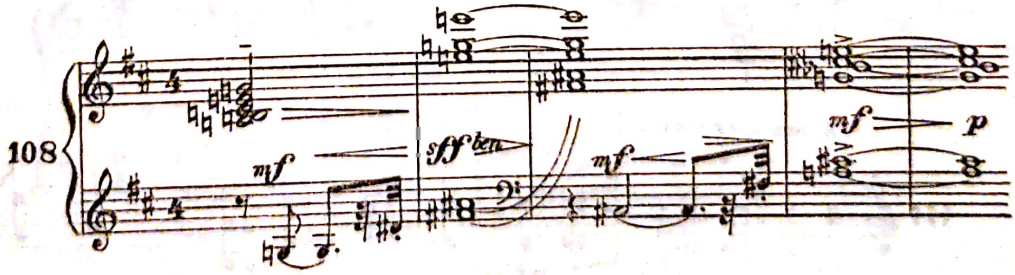
Scanned with OKEN Scanner



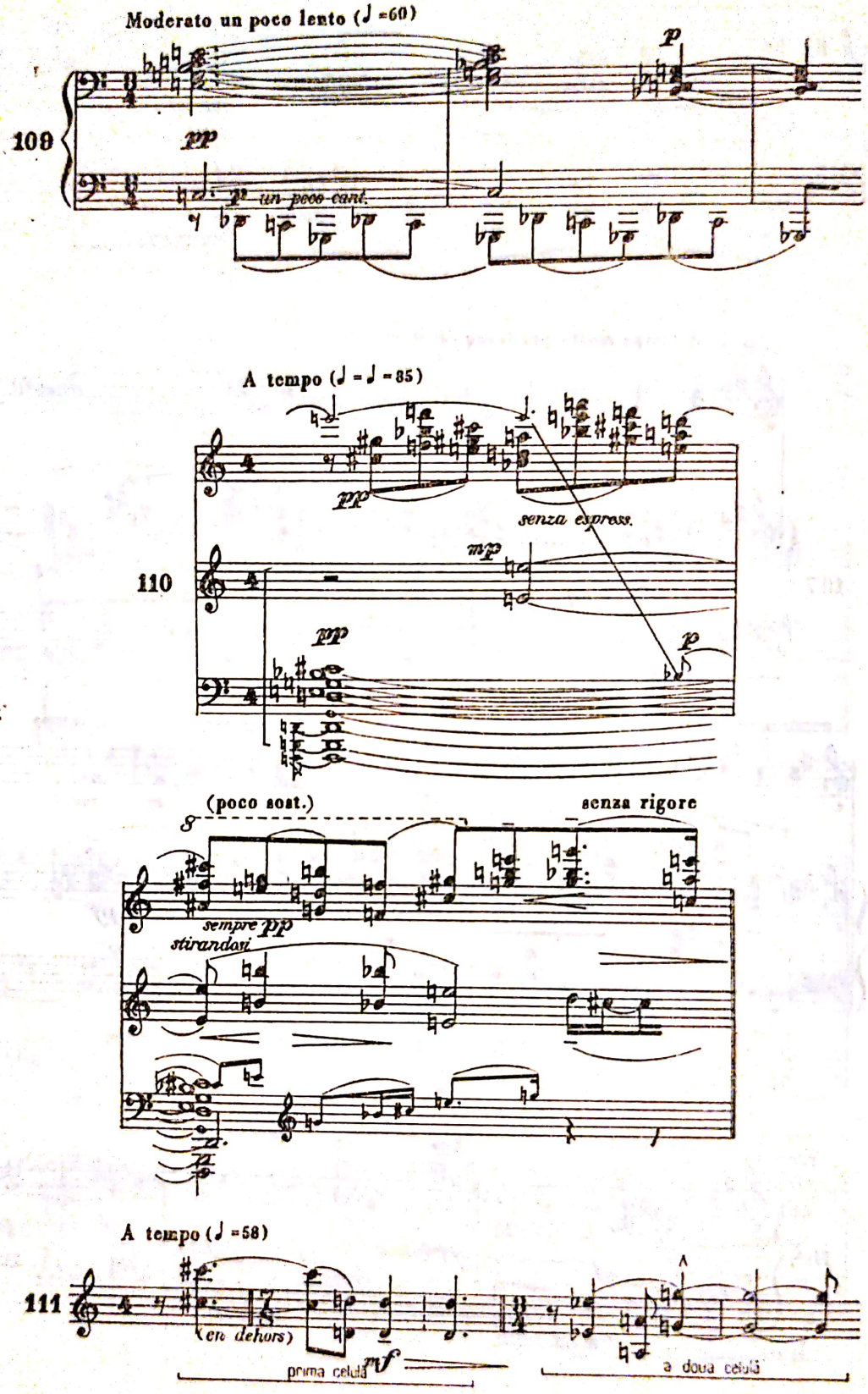
Scanned with OKEN Scanner



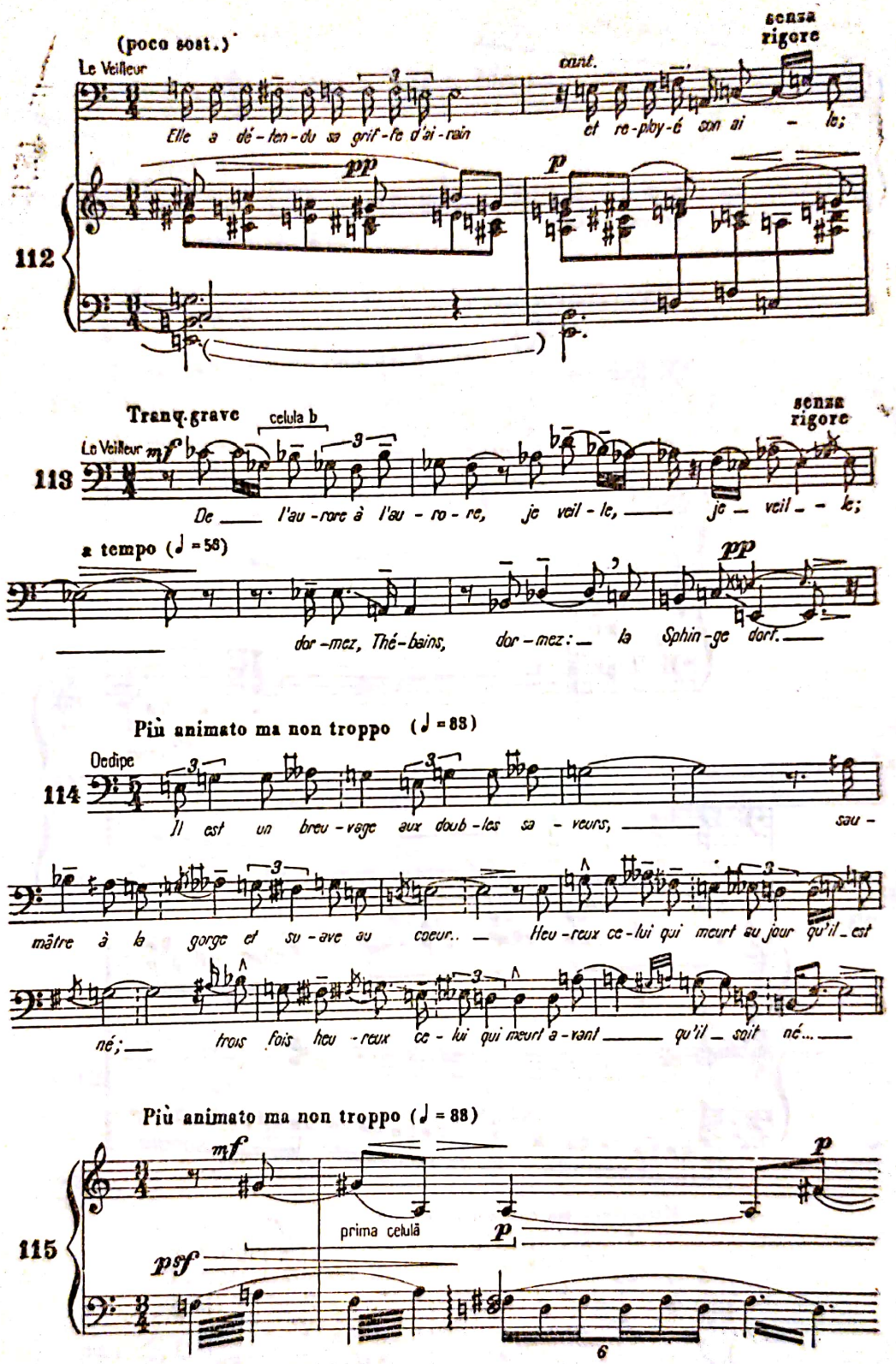




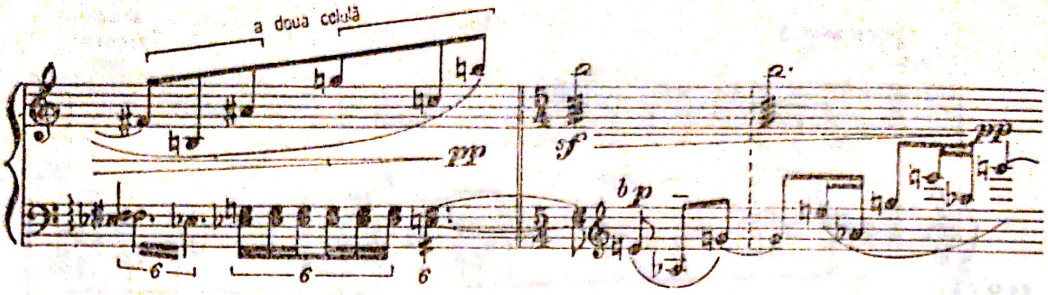
Scanned with OKEN Scanner

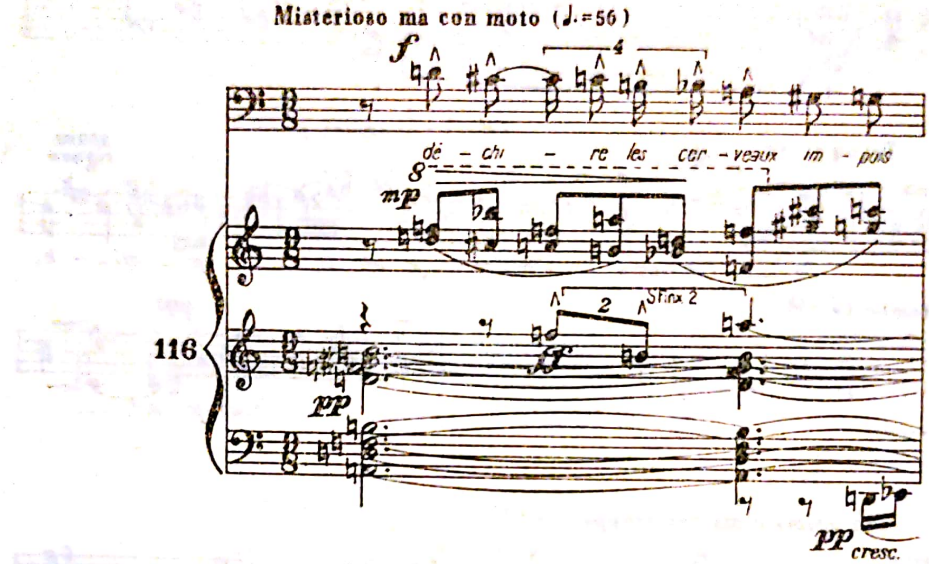


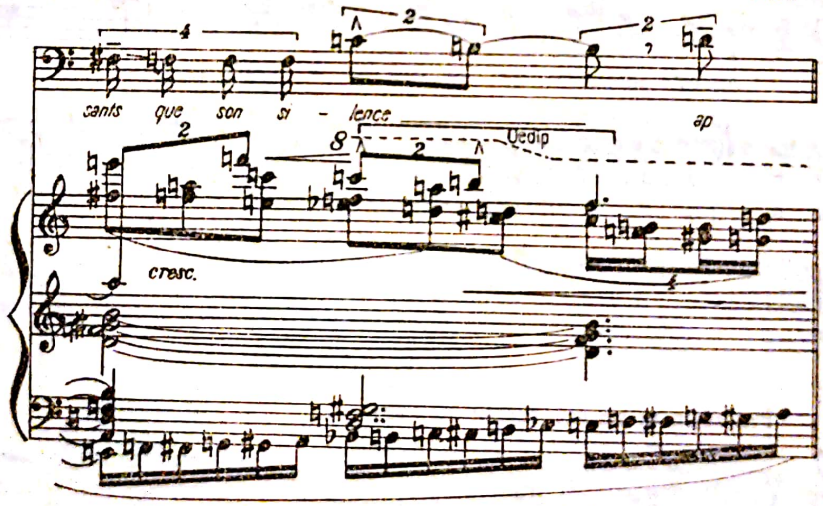
Scanned with OKEN Scanner

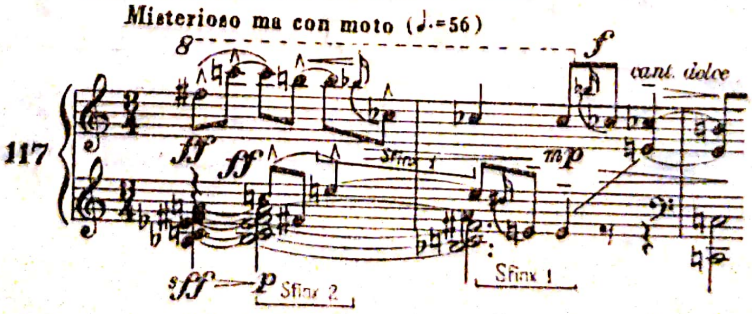


Scanned with OKEN Scanner

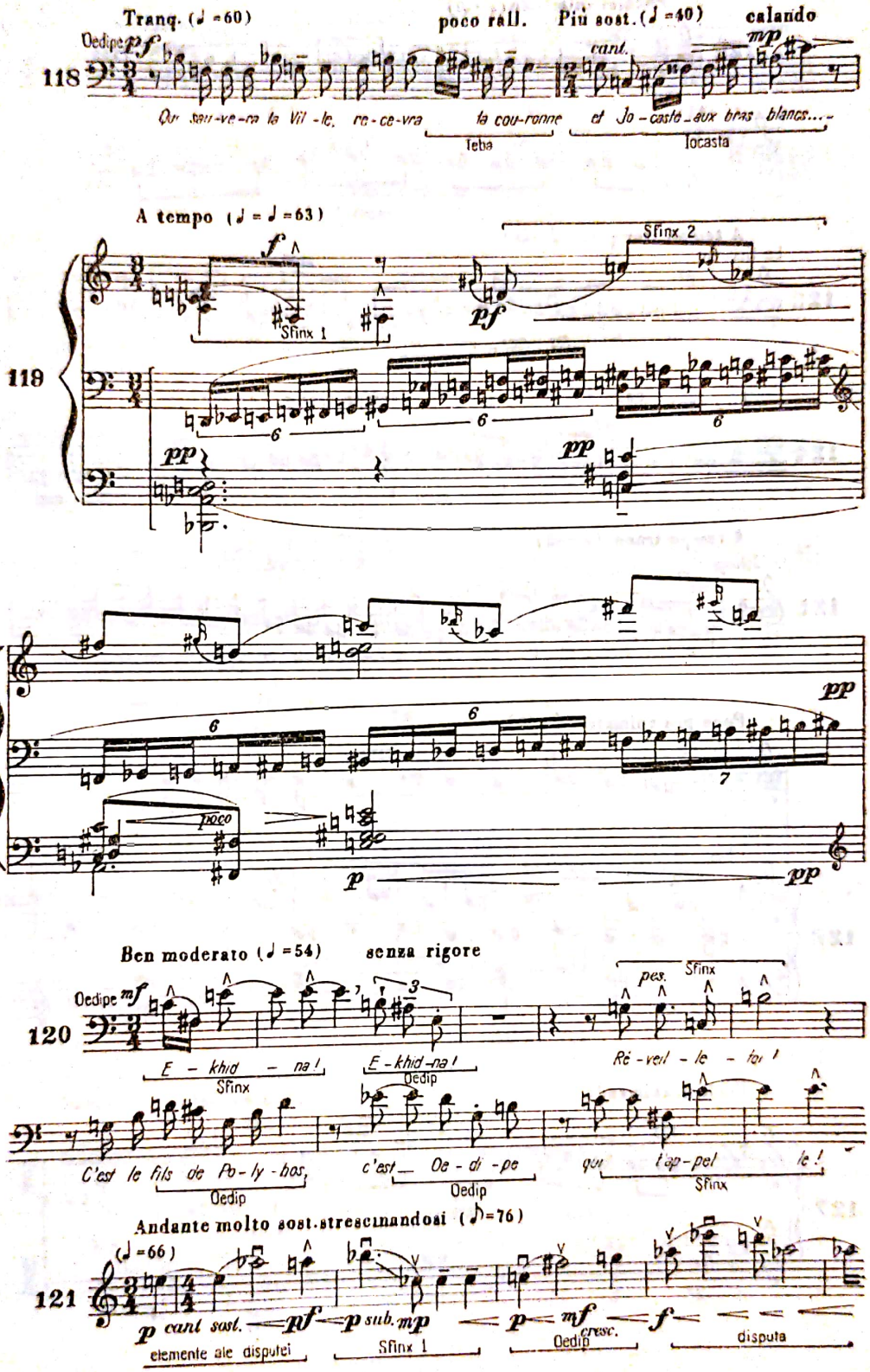


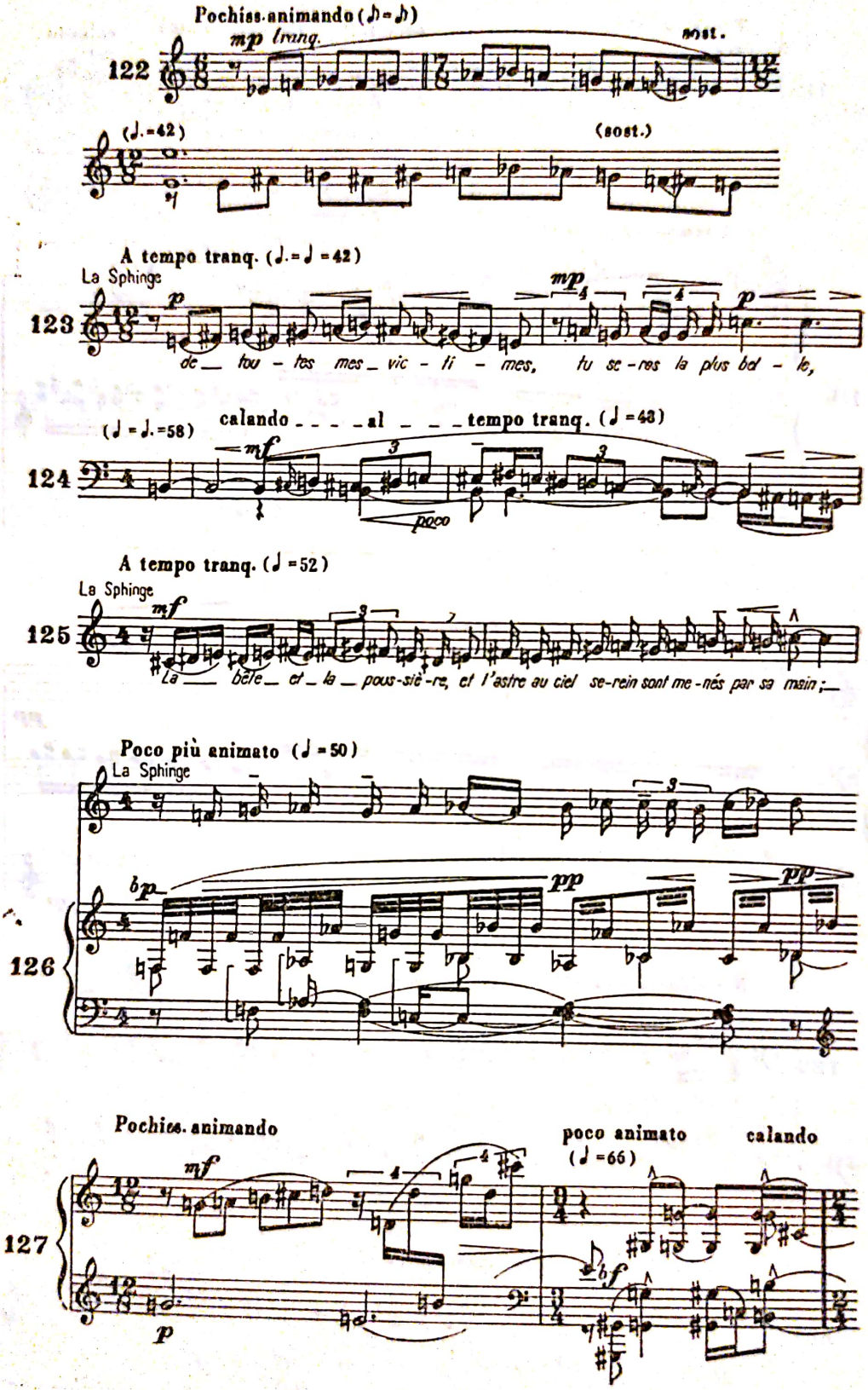


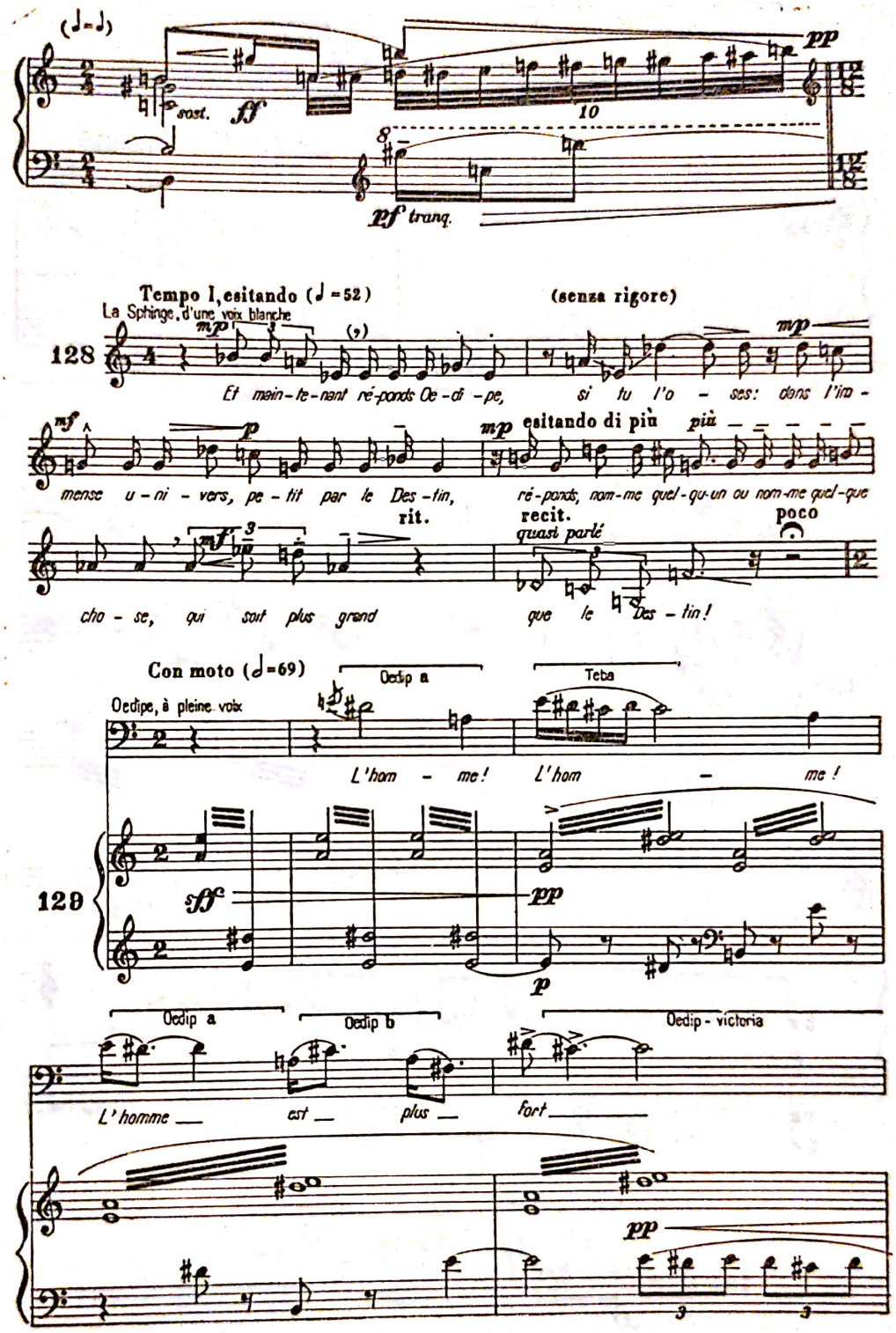




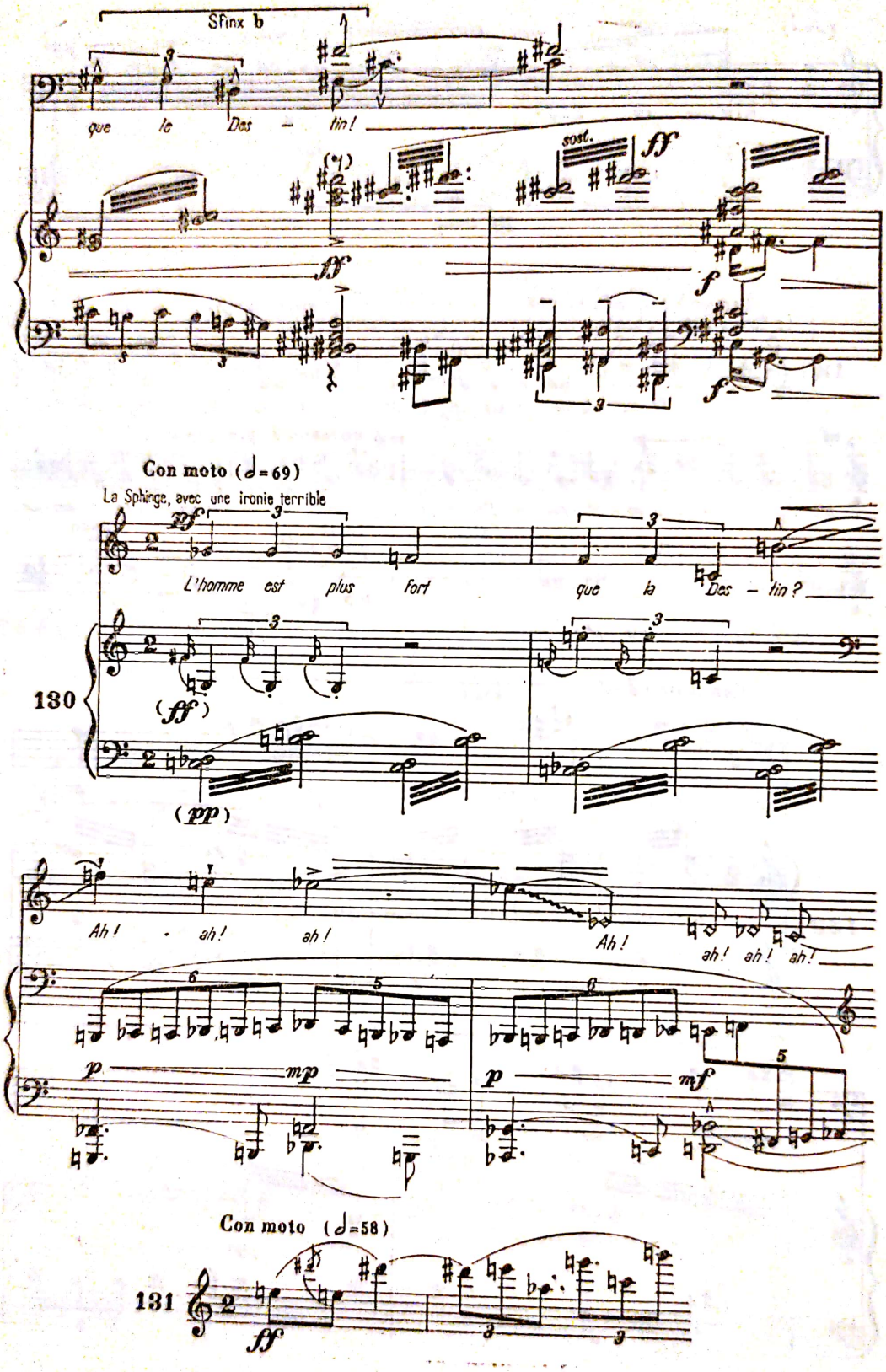
Scanned with OKEN Scanner

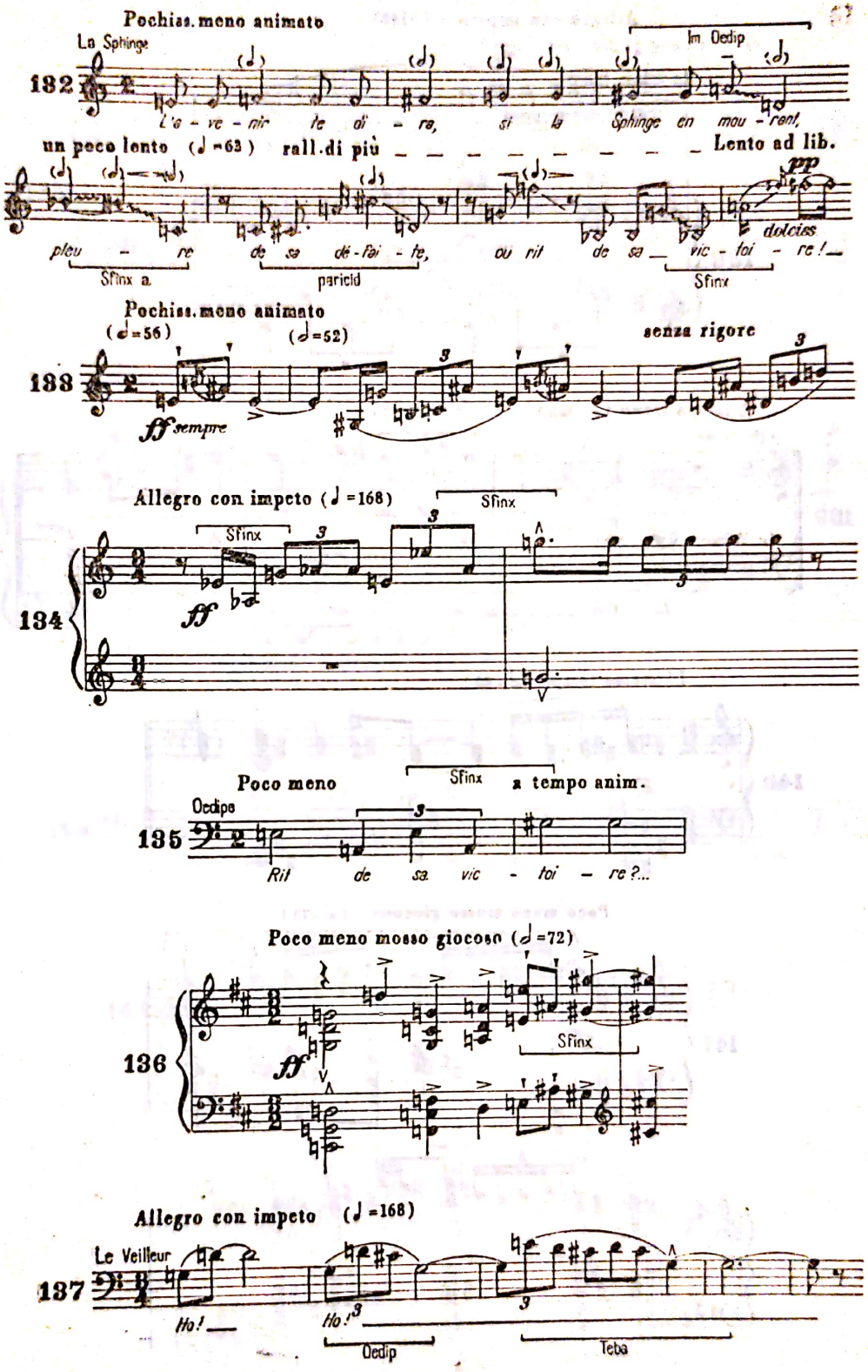

Tranq. (♩ =60)
poco rall.
Più sost. (♩ =40)
calando
Oedipe
118
cant.
Qui sau-ve-ra la Vil-le, re-ce-vra la cou-ronne et Jo-caste aux bras blancs...
Teba
Iocasta
A tempo (♩ = ♩ =63)
Sfinx 2
Sfinx 1
119
poco
Ben moderato (♩ =54)
senza rigore
Oedipe
120
pes.
Sfinx
E-khid-na!
Sfinx
E-khid-na!
Oedip
Ré-veil-le-toi!
C'est le fils de Po-ly-bos,
Oedip
c'est Oe-di-pe
Oedip
qui l'ap-pel le!
Sfinx
Andante molto sost. strascinandosi (♪=76)
(♩ =66)
121
cant sost.
elemente ale disputei
Sfinx 1
Oedip
cresc.
disputa

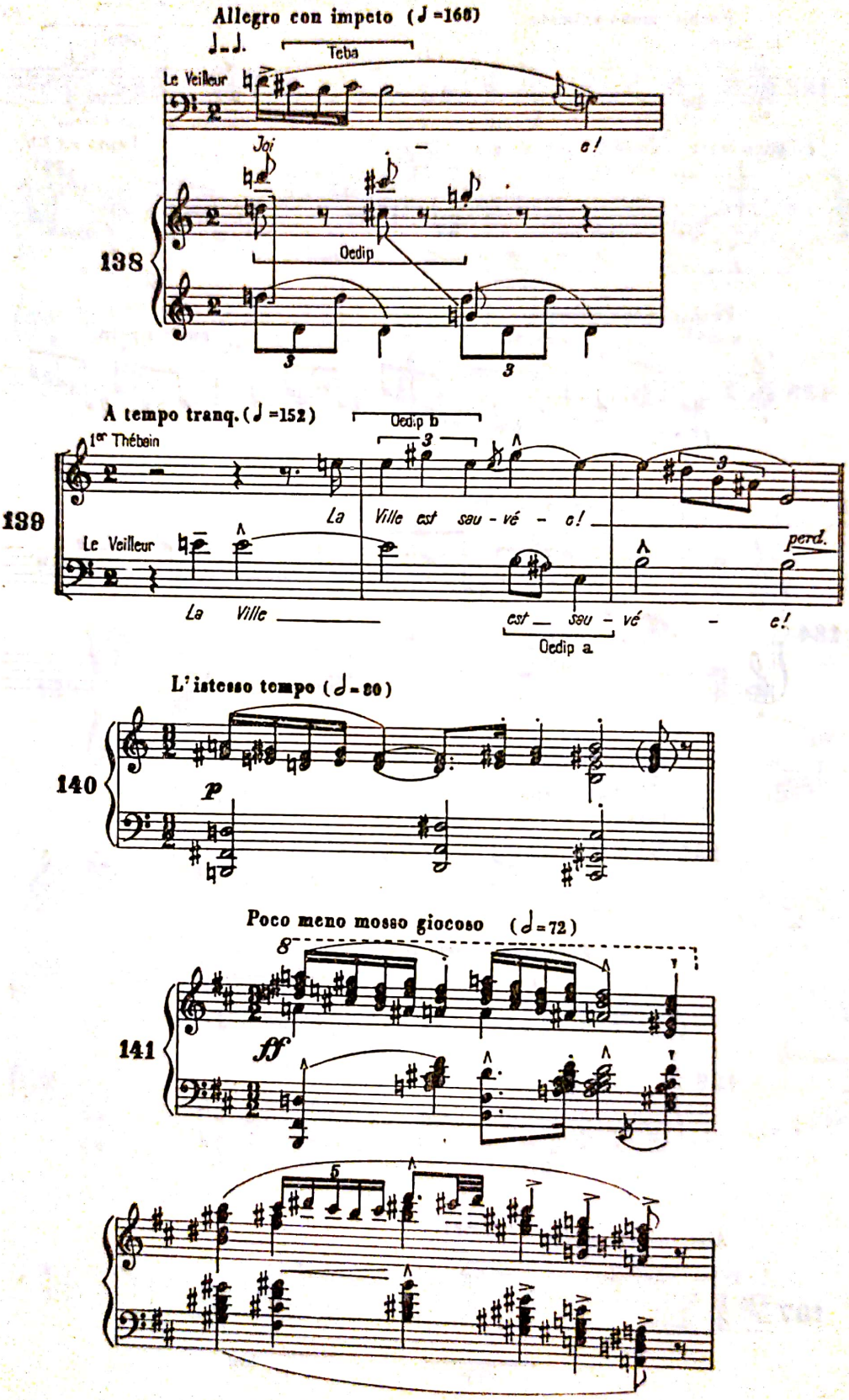

Pochiss. animando (♪=♪)
mp tranq.
sost.
122
(♩.=42)
(sost.)
A tempo tranq. (♩.=♩=42)
La Sphinge
123
de_ tou - tes mes_ vic - ti - mes, tu se - ras la plus bel - le,
(♩=♩.=58)
calando _ _ _ _ al _ _ _ tempo tranq. (♩=48)
124
poco
A tempo tranq. (♩=52)
La Sphinge
125
La _ bête_ et_ la _ pous-siè-re, et l'astre au ciel se-rein sont me-nés par sa main;_
Poco più animato (♩=50)
La Sphinge
126
Pochiss. animando
poco animato
(♩=66)
calando
127

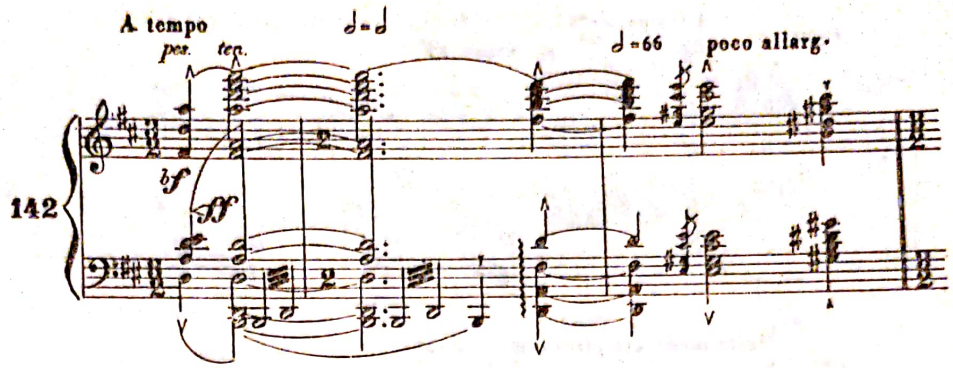


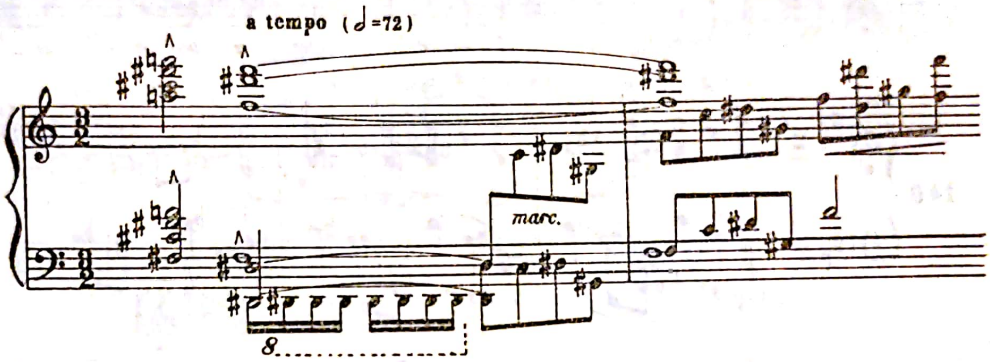
Scanned with OKEN Scanner

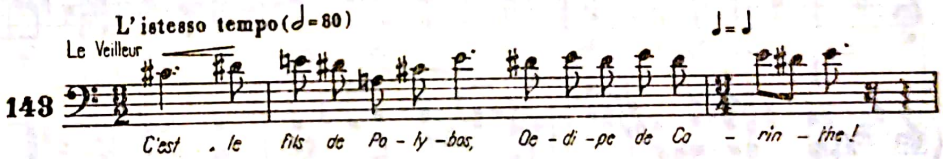

Sfinx b
que le Des - tin!
sost.
ff
f
Con moto (♩=69)
La Sphinge, avec une ironie terrible
mf
L'homme est plus fort que la Des - tin?
130
(ff)
(pp)
Ah! ah! ah! Ah! ah! ah! ah!
p
mp
mf
Con moto (♩=58)
131
ff

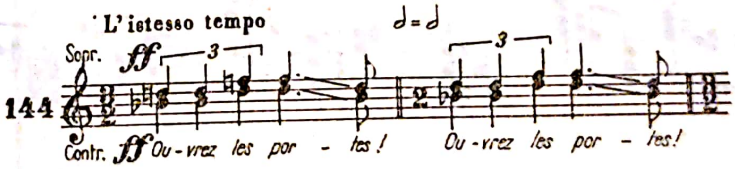

Pochiss. meno animato
La Sphinge
132
Im Oedip
l'a - ve - nir te di - ra, si la Sphinge en mou - rant,
un poco lento (♩=63)
rall. di più
Lento ad lib.
pp
dolciss.
pleu - re de sa dé - fai - te, ou rit de sa vic - toi - re!
Sfinx a
paricid
Sfinx
Pochiss. meno animato
(♩=56)
(♩=52)
senza rigore
133
ff sempre
Allegro con impeto (♩=168)
Sfinx
Sfinx
134
ff
Poco meno
Sfinx
a tempo anim.
Oedipe
135
Rit de sa vic - toi - re?...
Poco meno mosso giocoso (♩=72)
136
ff
Sfinx
Allegro con impeto (♩=168)
Le Veilleur
137
Ho!
Ho!
Oedip
Teba

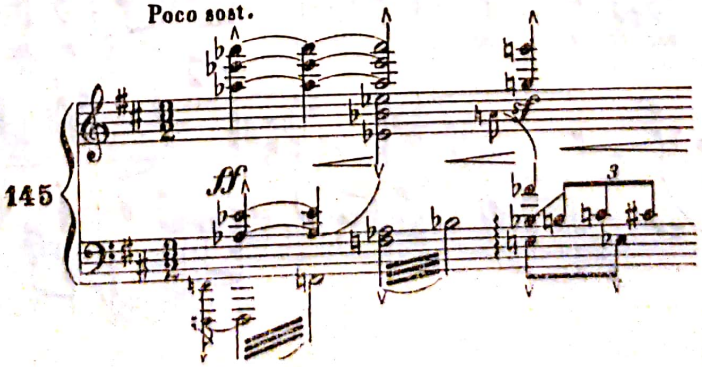

Allegro con impeto (♩ =168)
Teba
Le Veilleur
Joi
o!
138
Oedip
A tempo tranq. (♩ =152)
Oedip b
1er Thébain
139
La Ville est sau - vé - e!
Le Veilleur
perd.
La Ville
est sau - vé - e!
Oedip a
L'istesso tempo (♩ = 80)
140
p
Poco meno mosso giocoso (♩ = 72)
8
141
ff
6











142

A tempo

pes. ten.

♩=♩

♩=66 poco allarg.

bf

ff

a tempo (♩=72)

marc.

8

143

L'istesso tempo (♩=80)

Le Veilleur

♩=♩

C'est le fils de Po - ly - bos, Oe - di - pe de Co - rin - the!

144

L'istesso tempo

♩=♩

Sopr. ff

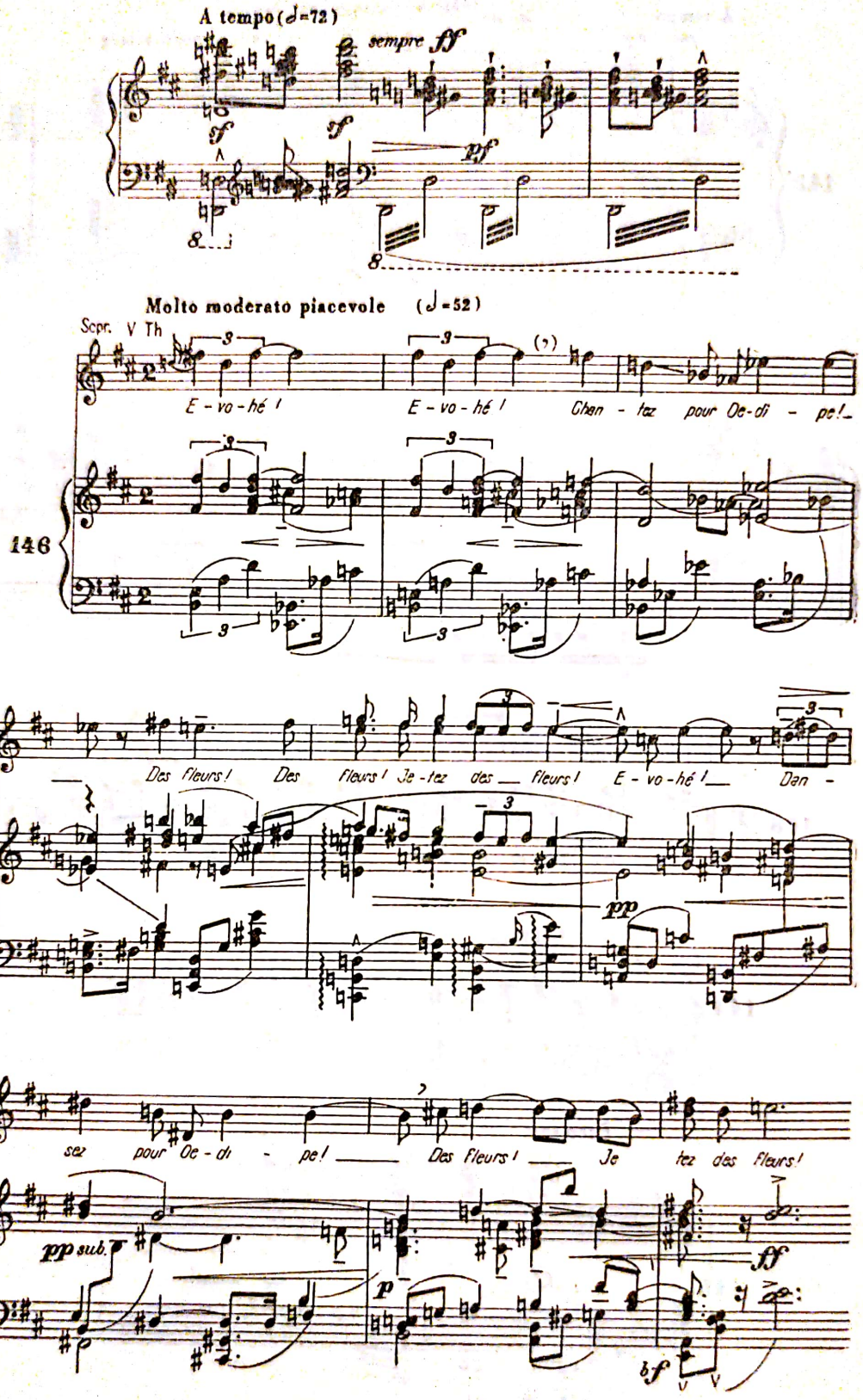
Contr. ff Ou - vrez les por - tes! Ou - vrez les por - tes!

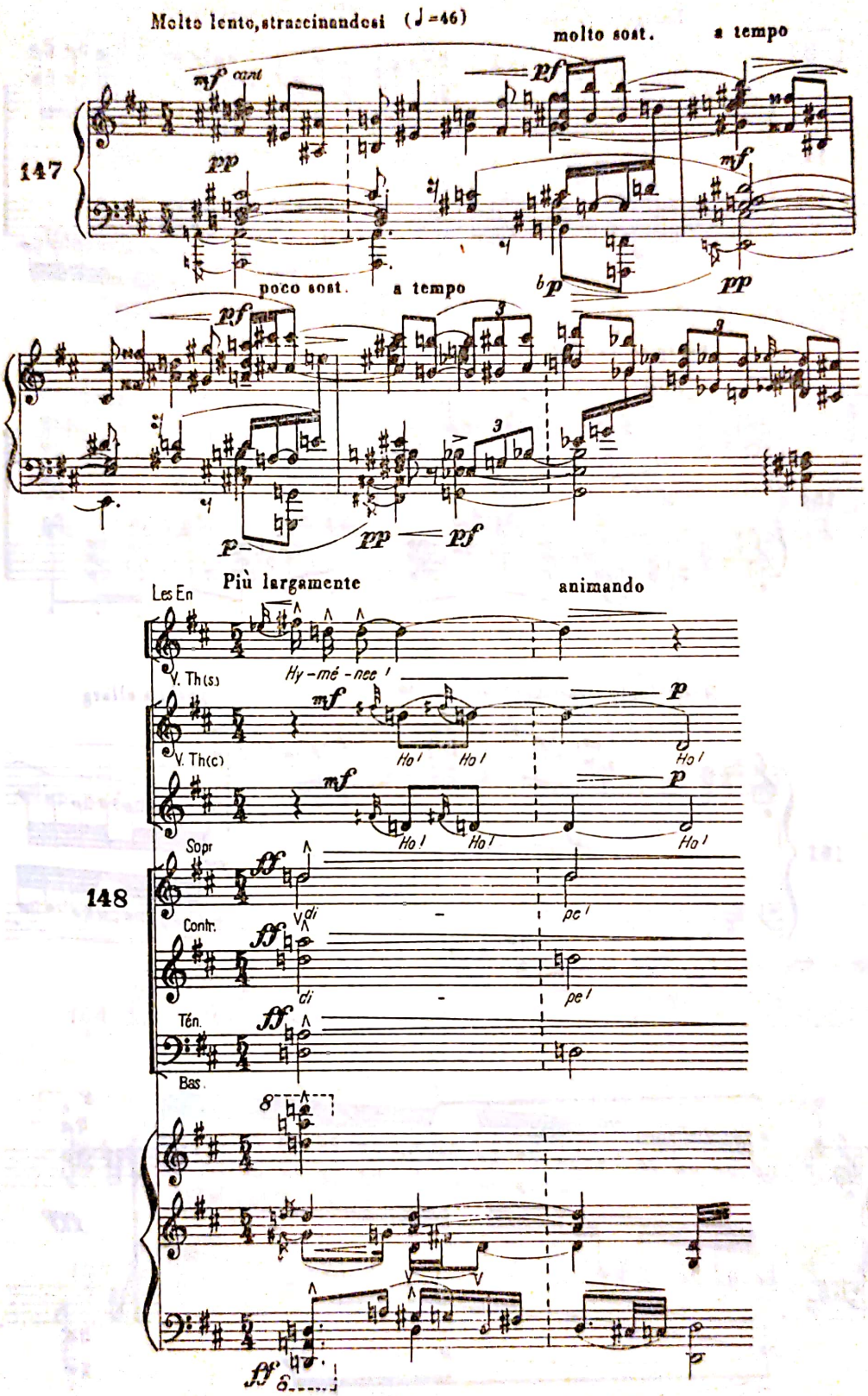
145

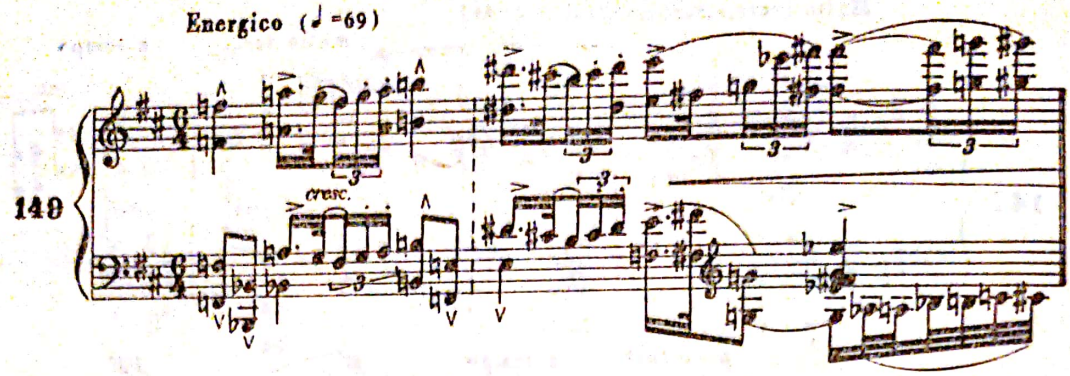
Poco sost.

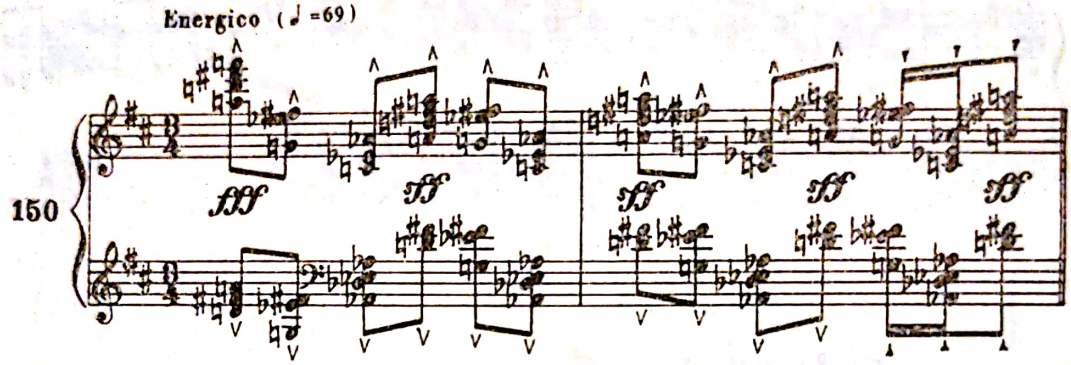
ff

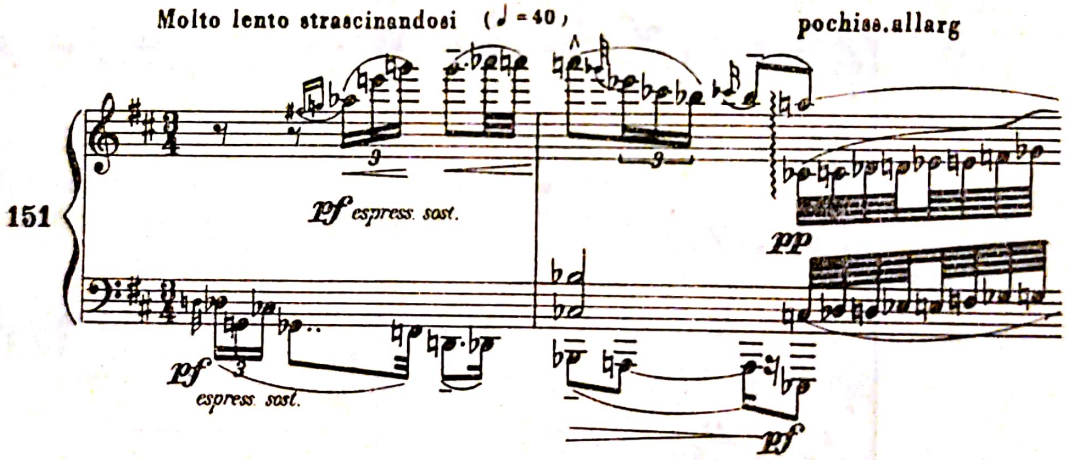
sf

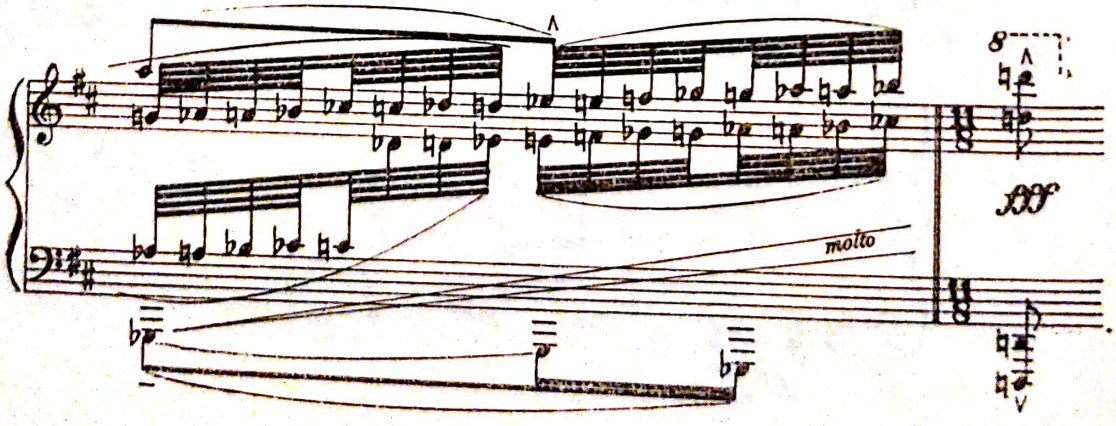

A tempo (♩=72)
sempre ff
Molto moderato piacevole (♩=52)
Sopr. V Th
E - vo - hé !
E - vo - hé !
Chan - tez pour Oe-di - pe!
146
Des fleurs ! Des fleurs ! Je - tez des fleurs ! E - vo - hé ! Dan -
sez pour Oe - di - pe ! Des fleurs ! Je tez des fleurs !
pp sub.
ff
bf


Molto lento, strascinandosi (♩=46)
molto sost.
a tempo
147
poco sost.
a tempo
Più largamente
animando
Les En
V. Th(s)
Hy-mé-nee!
V. Th(c)
Ho!
Sopr
148
Contr.
di
pe!
Ténor
Bas.

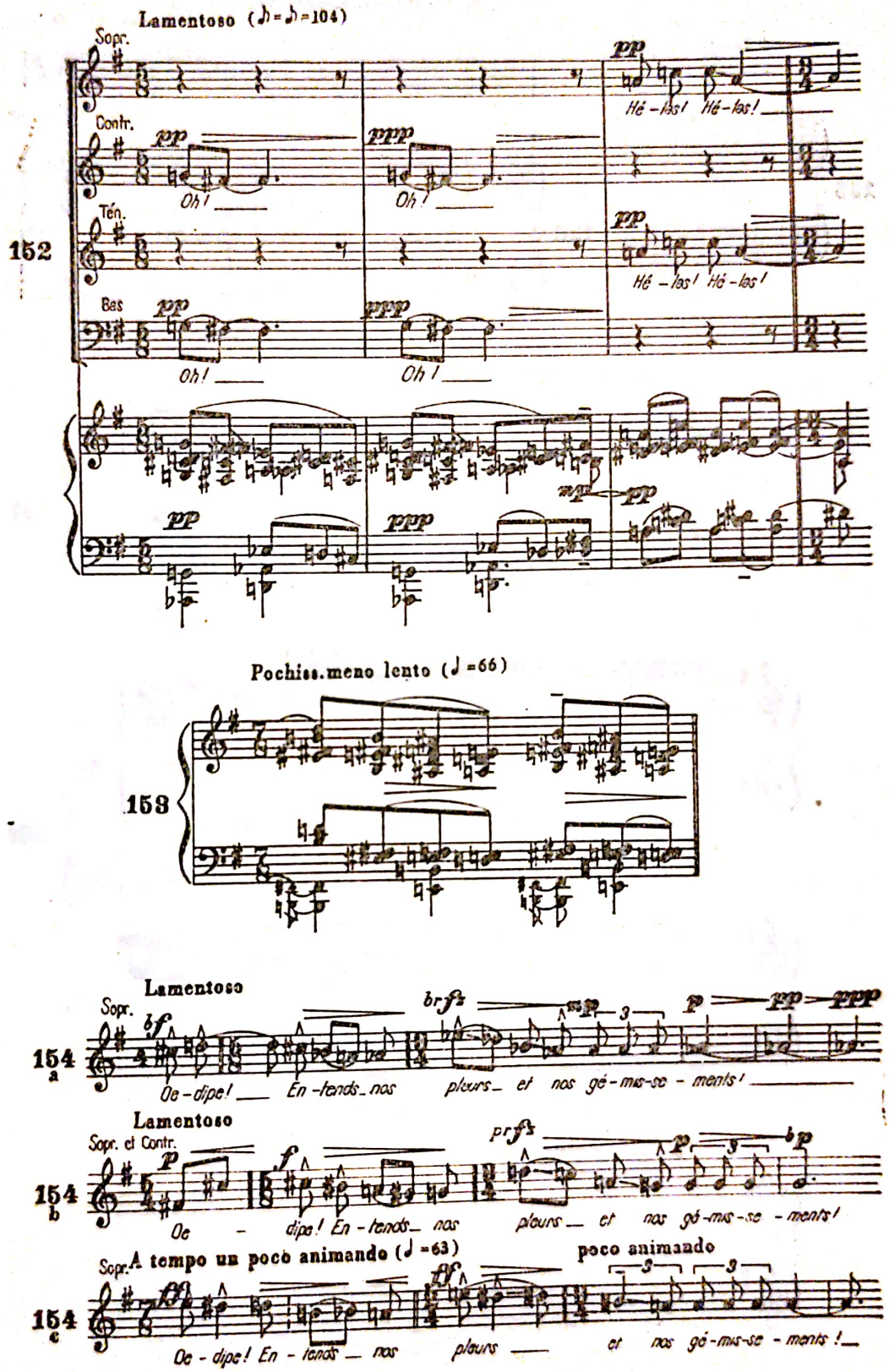




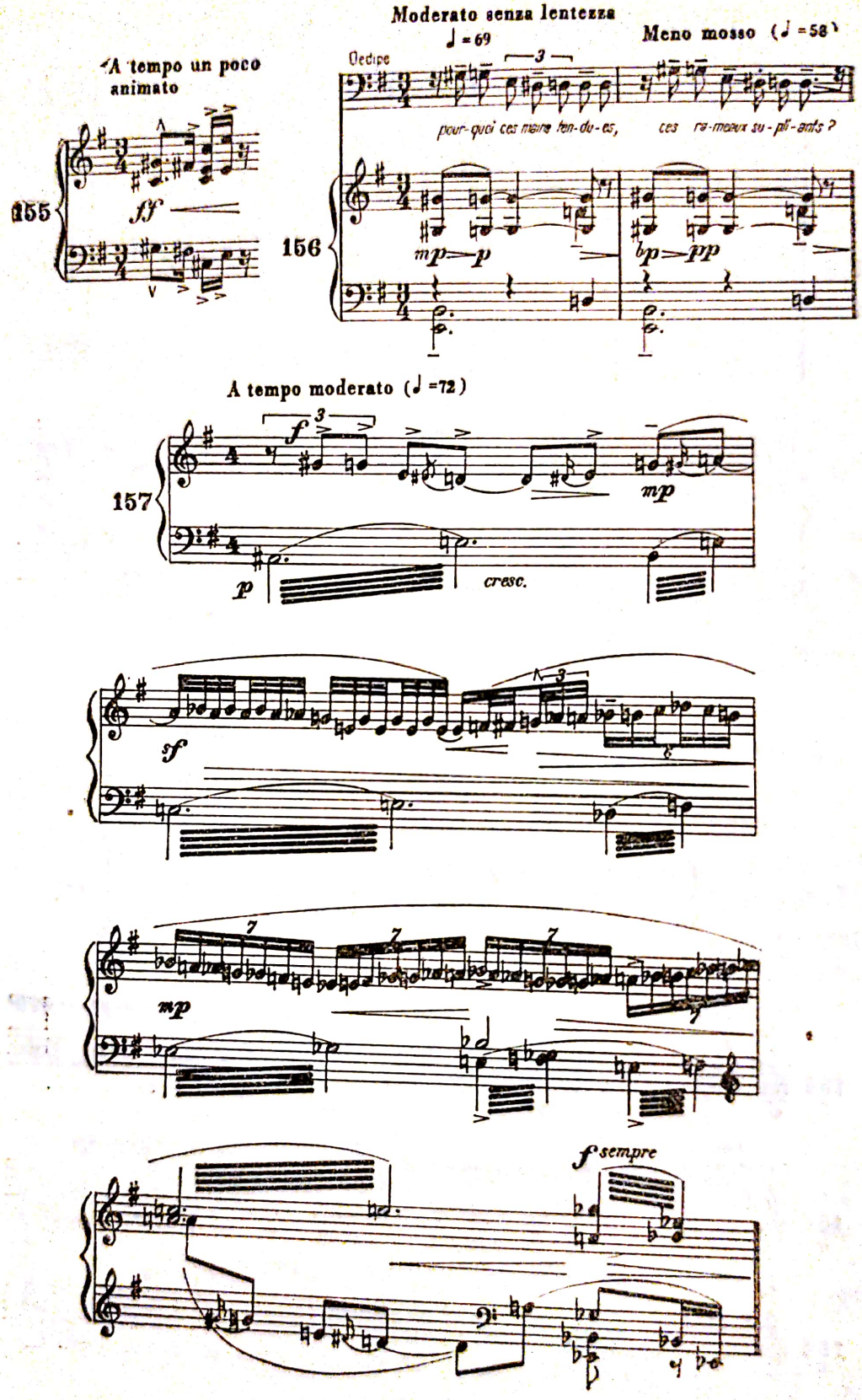




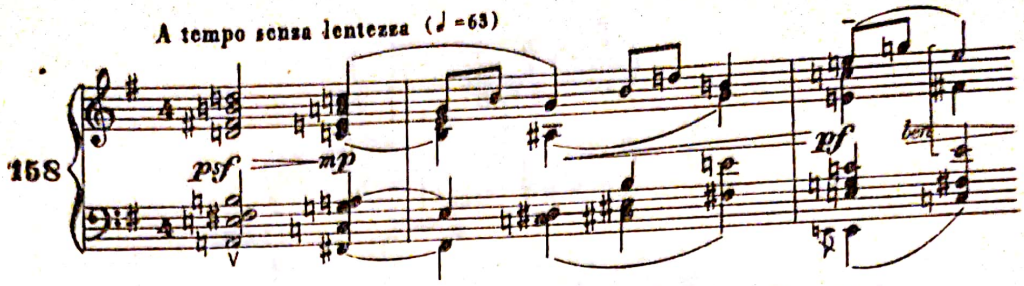
Scanned with OKEN Scanner

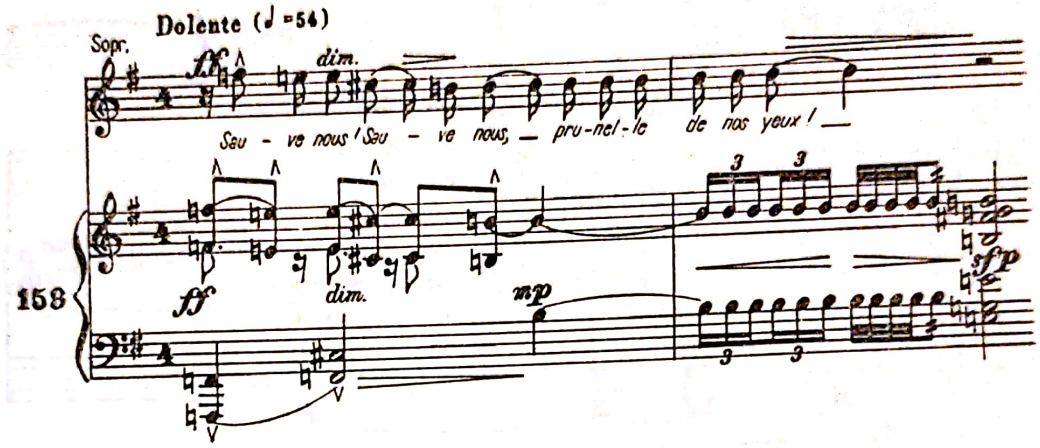


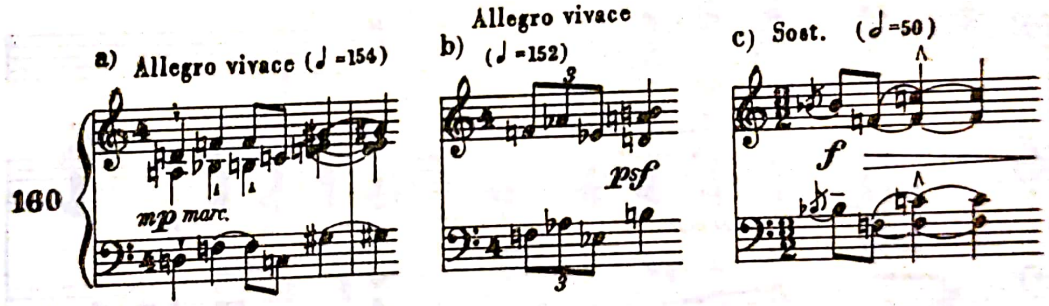
Scanned with OKEN Scanner

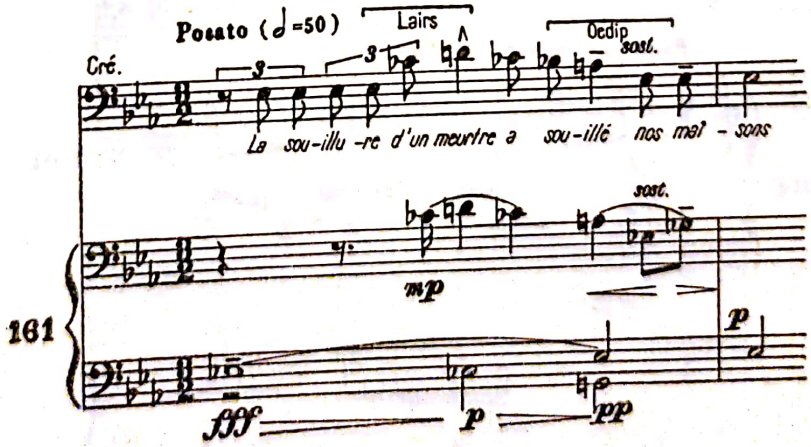


Scanned with OKEN Scanner

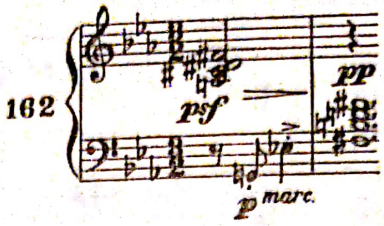


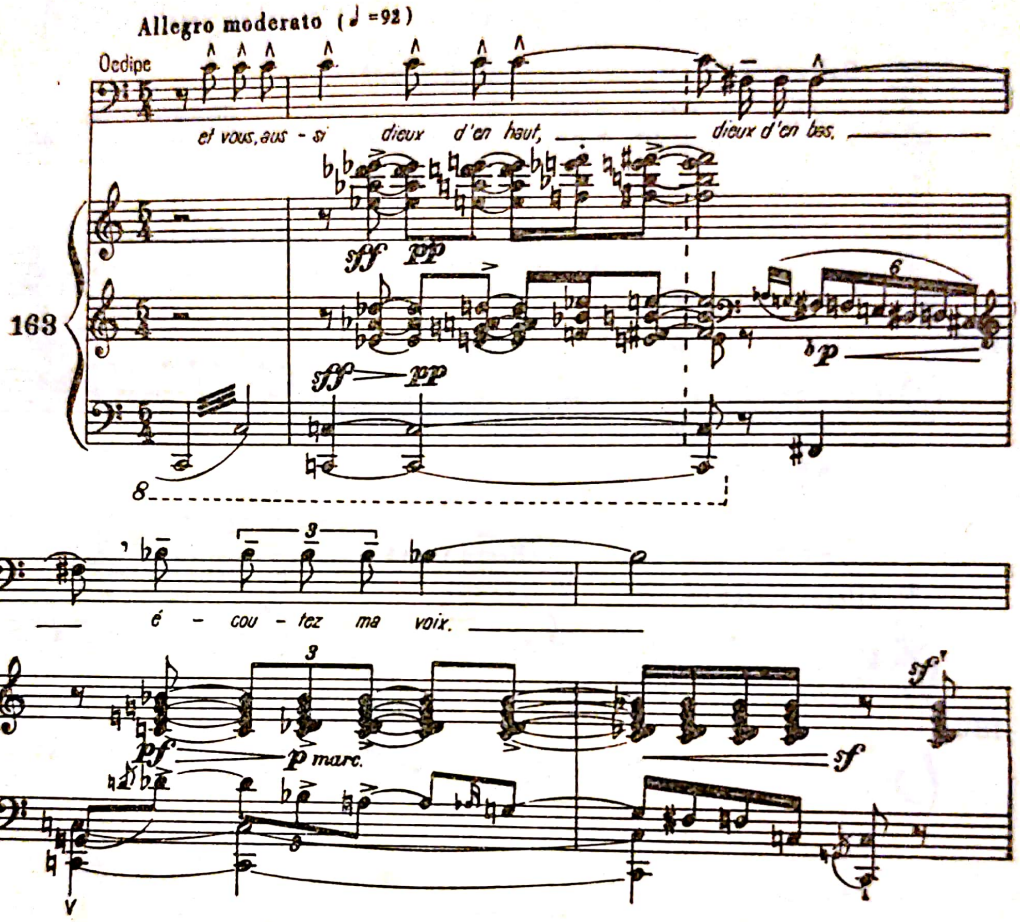


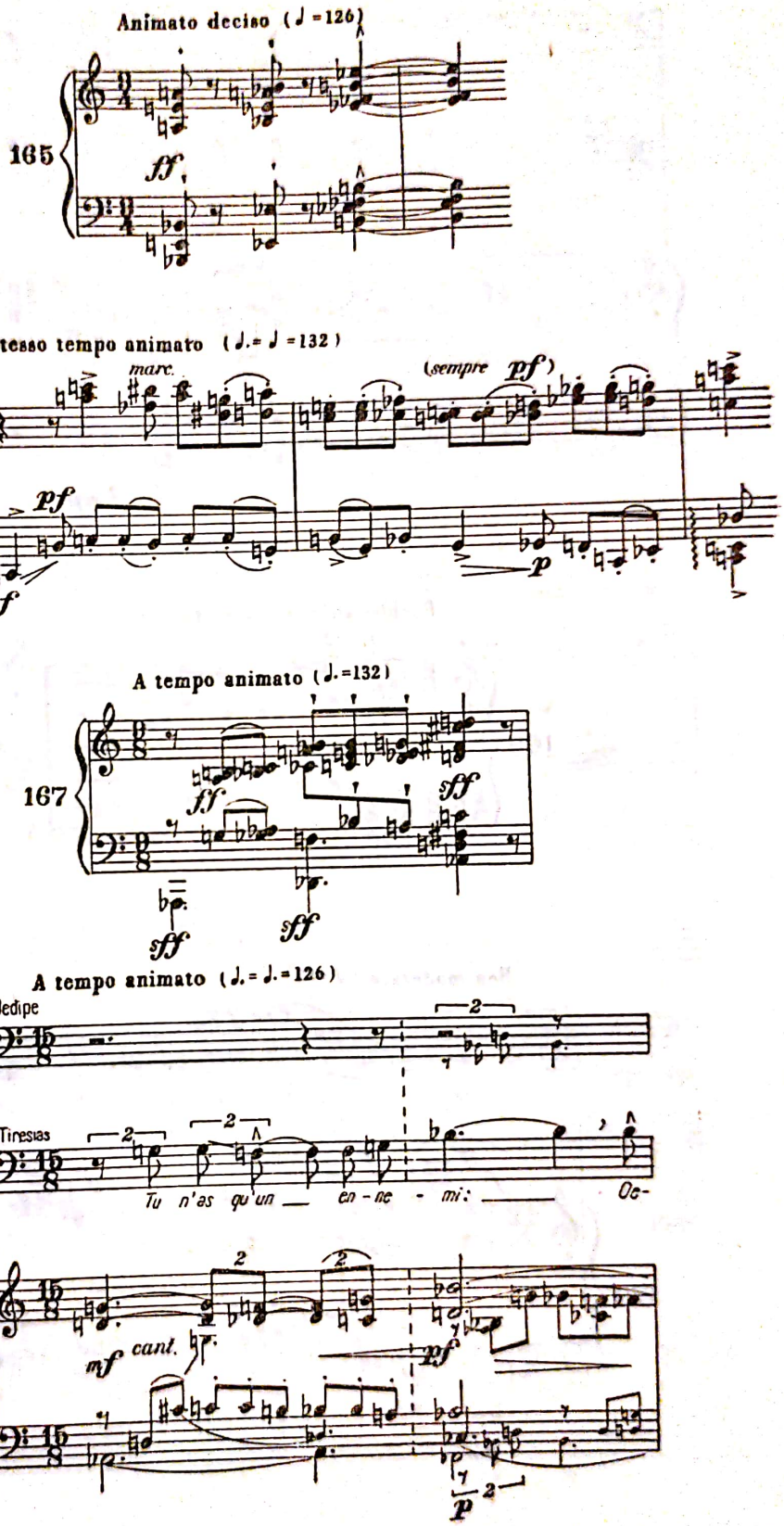




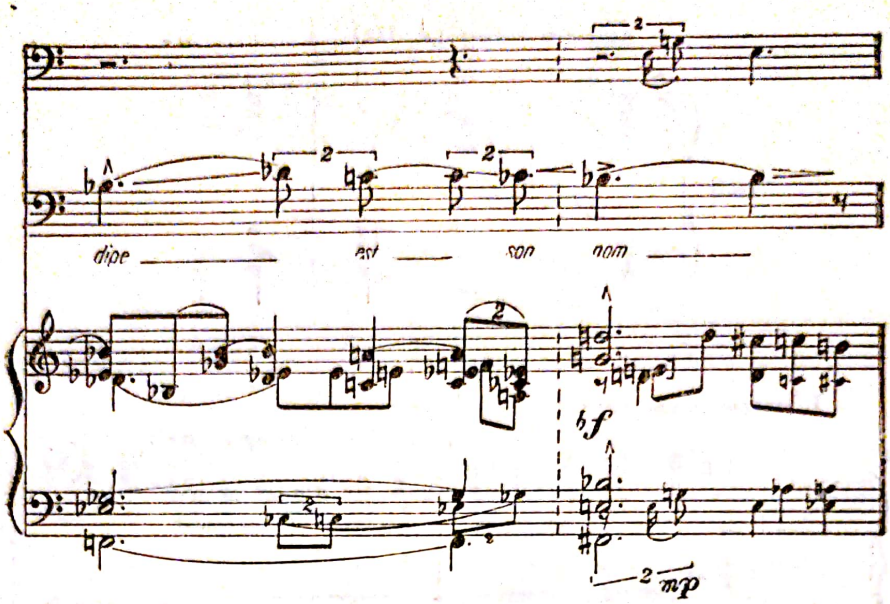
Scanned with OKEN Scanner


162
pp
psf
p marc.

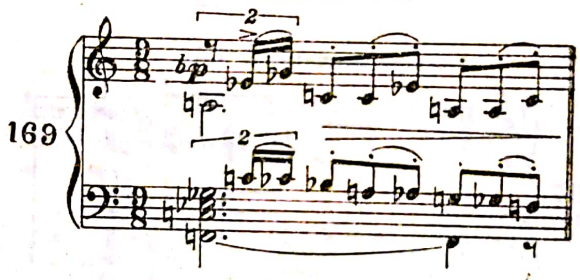

Allegro moderato (♩ =92)
Oedipe
et vous, aus - si dieux d'en haut, dieux d'en bas,
163
sff pp
p
é - cou - tez ma voix.
pf
p marc.
sf
Poco più animato (♩ =116)
164
f
pp
sfp
cresc.



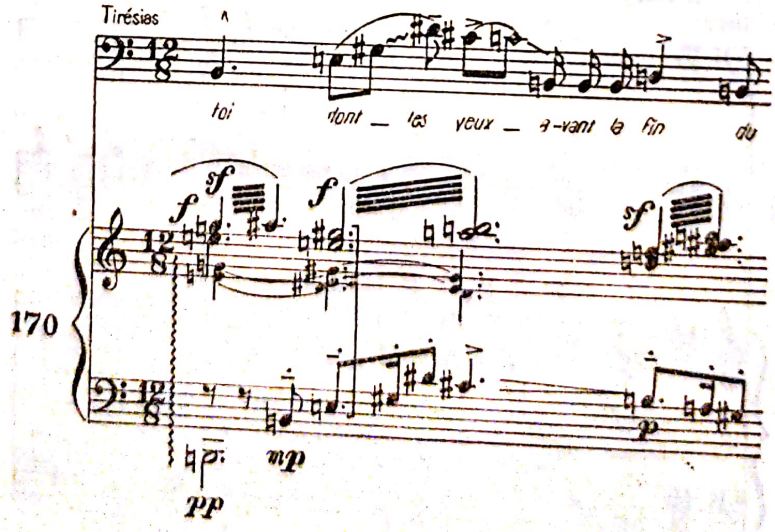
Scanned with OKEN Scanner



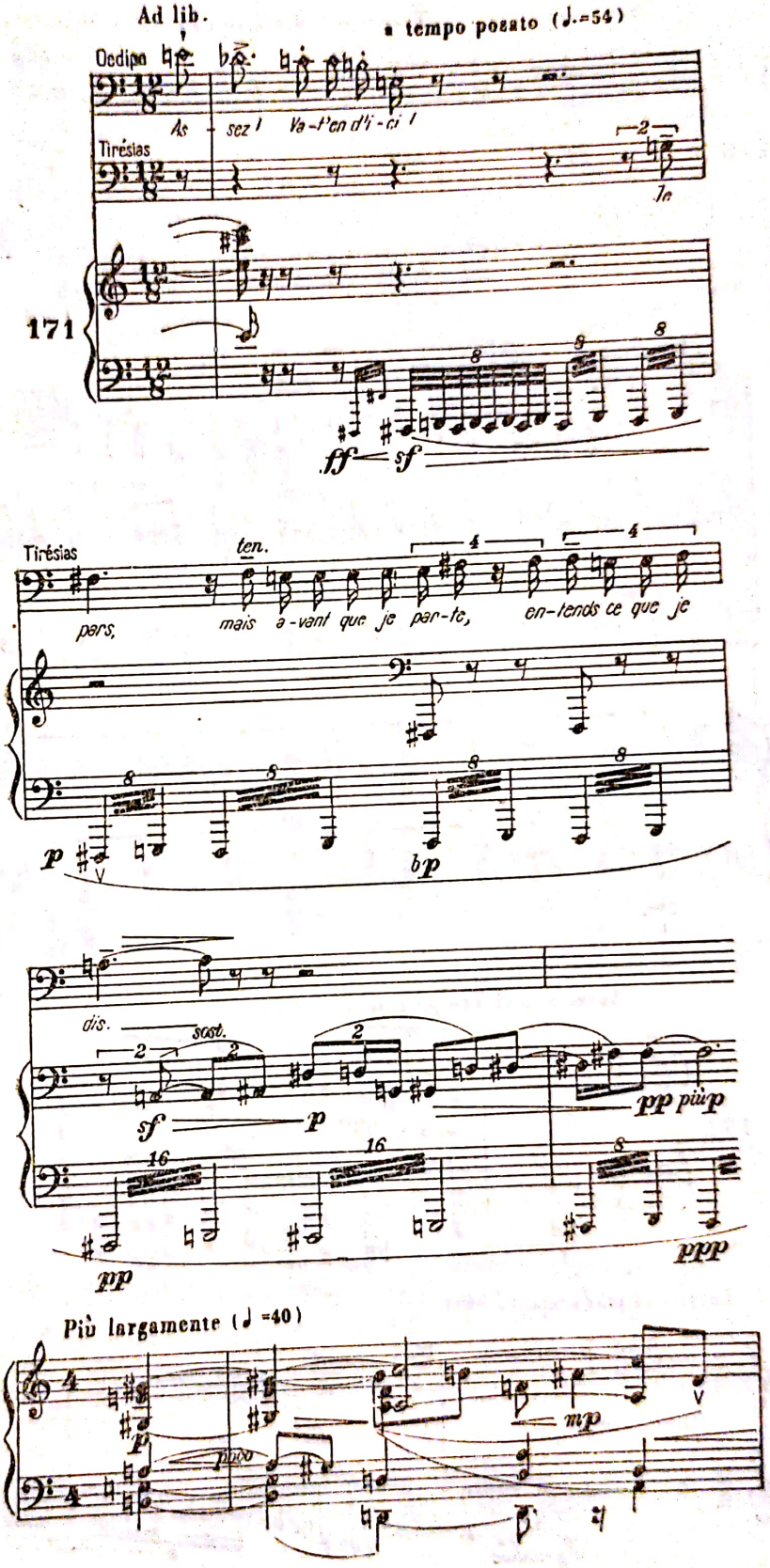
Pochiss. animato (♩.=138)



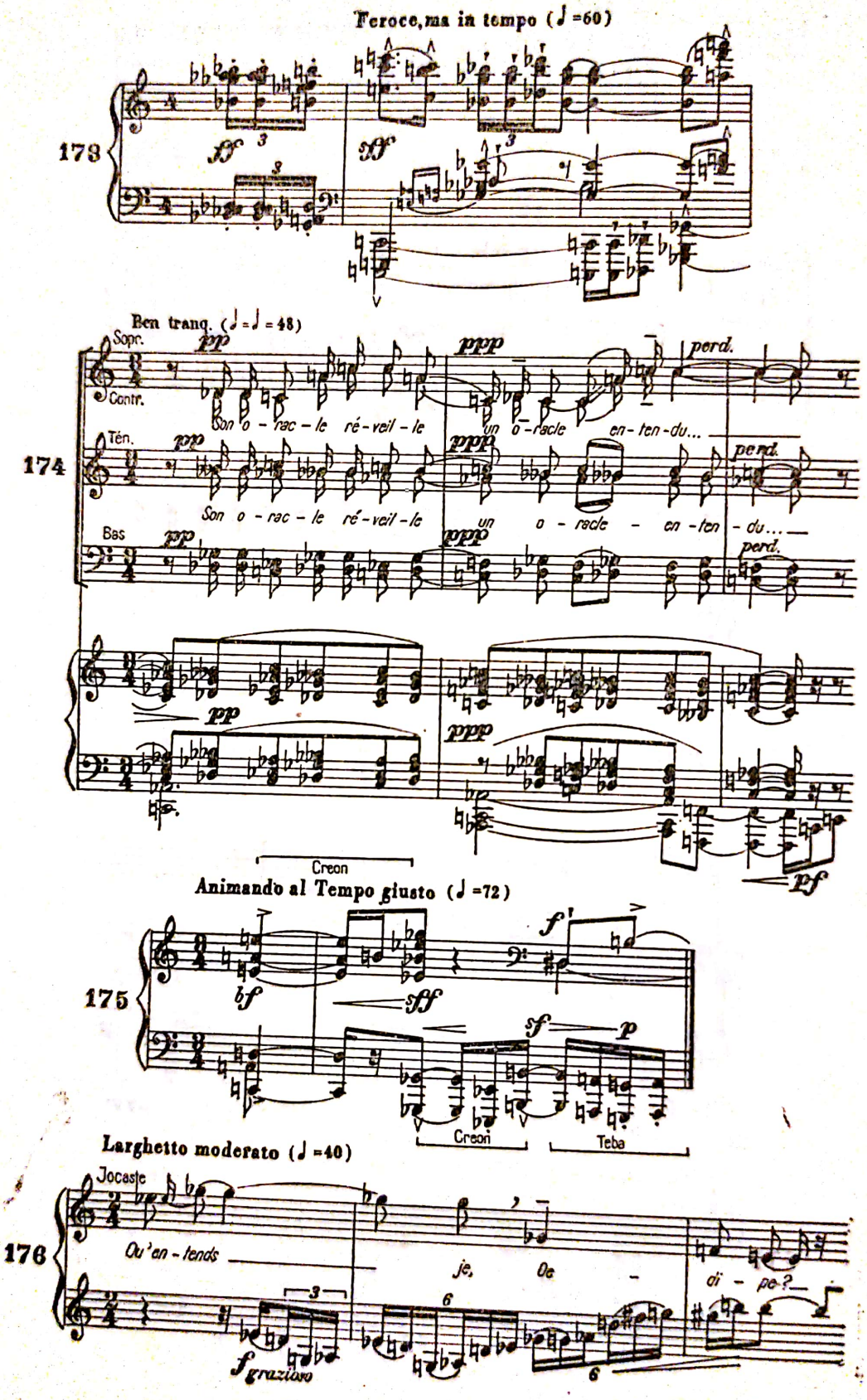
Ben moderato (♩.=52)



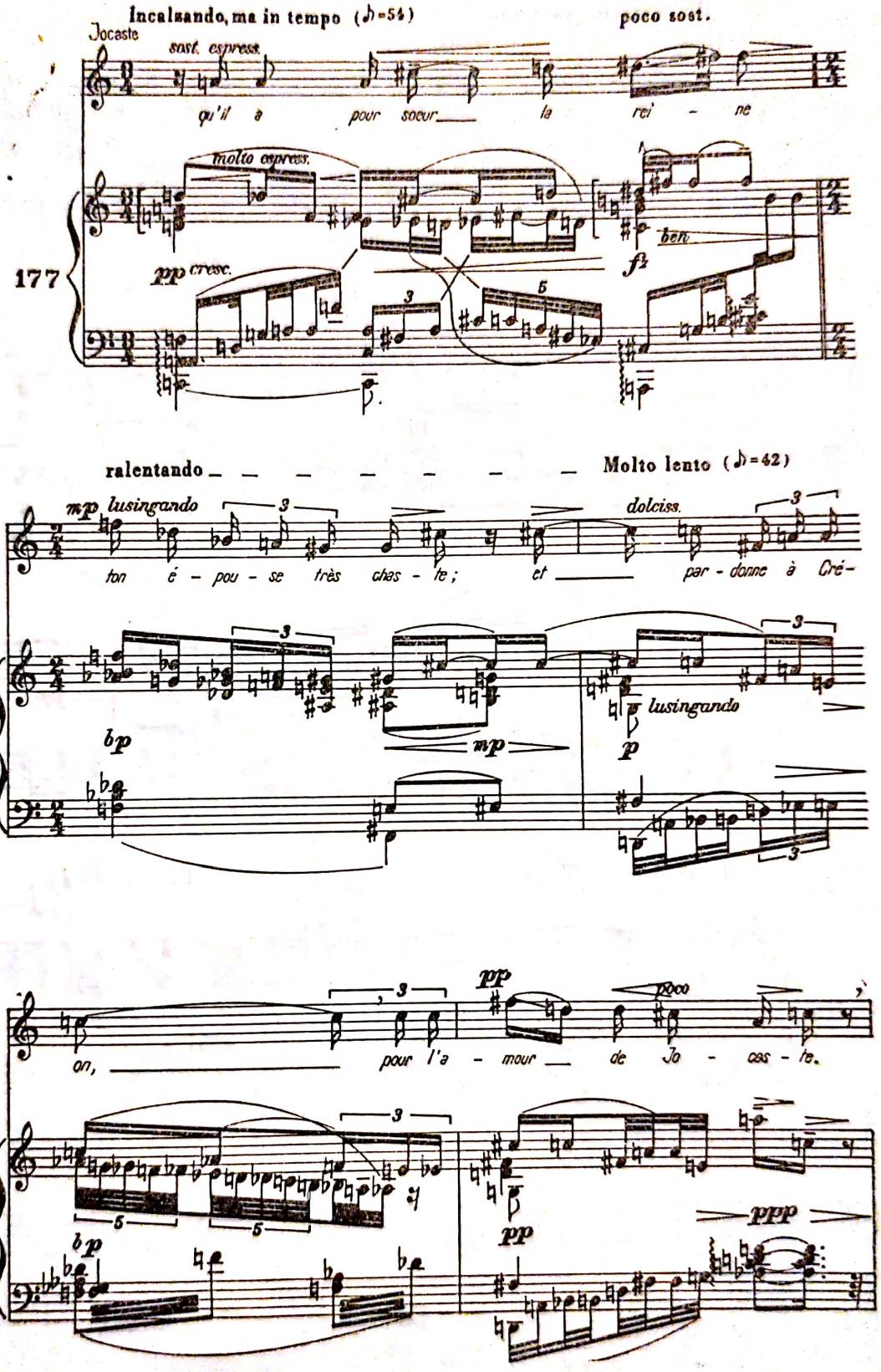
Scanned with OKEN Scanner



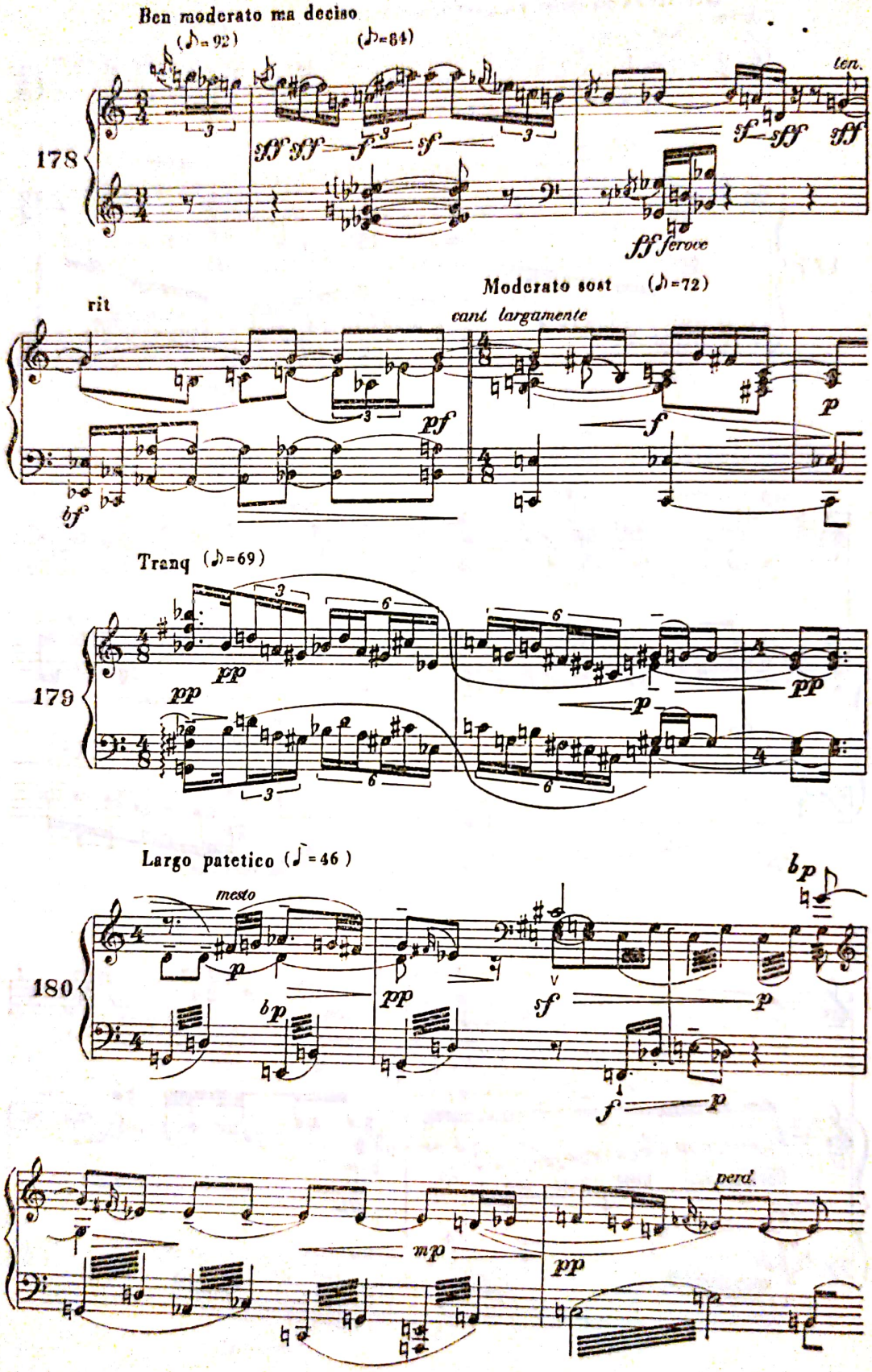
Scanned with OKEN Scanner



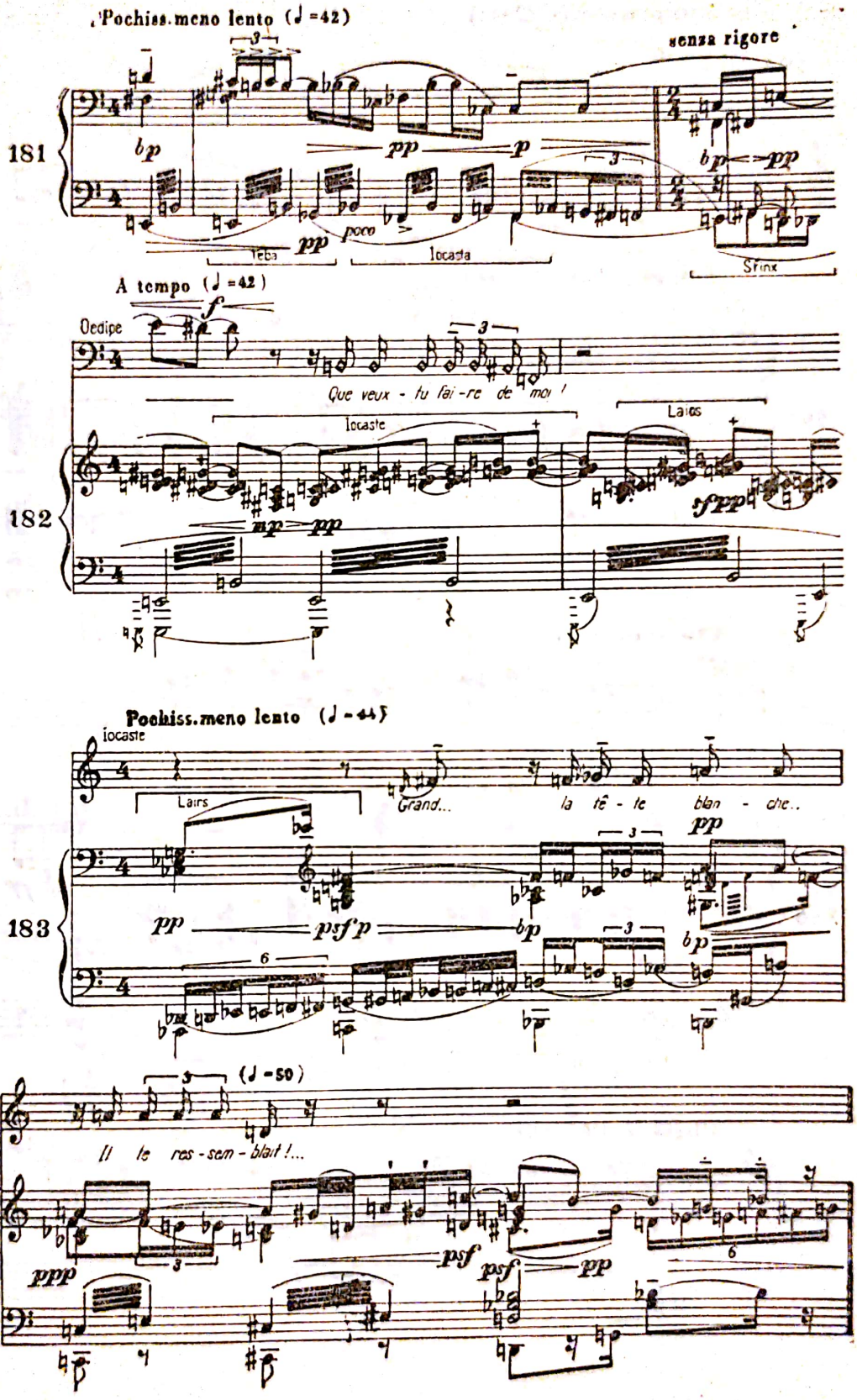
Scanned with OKEN Scanner



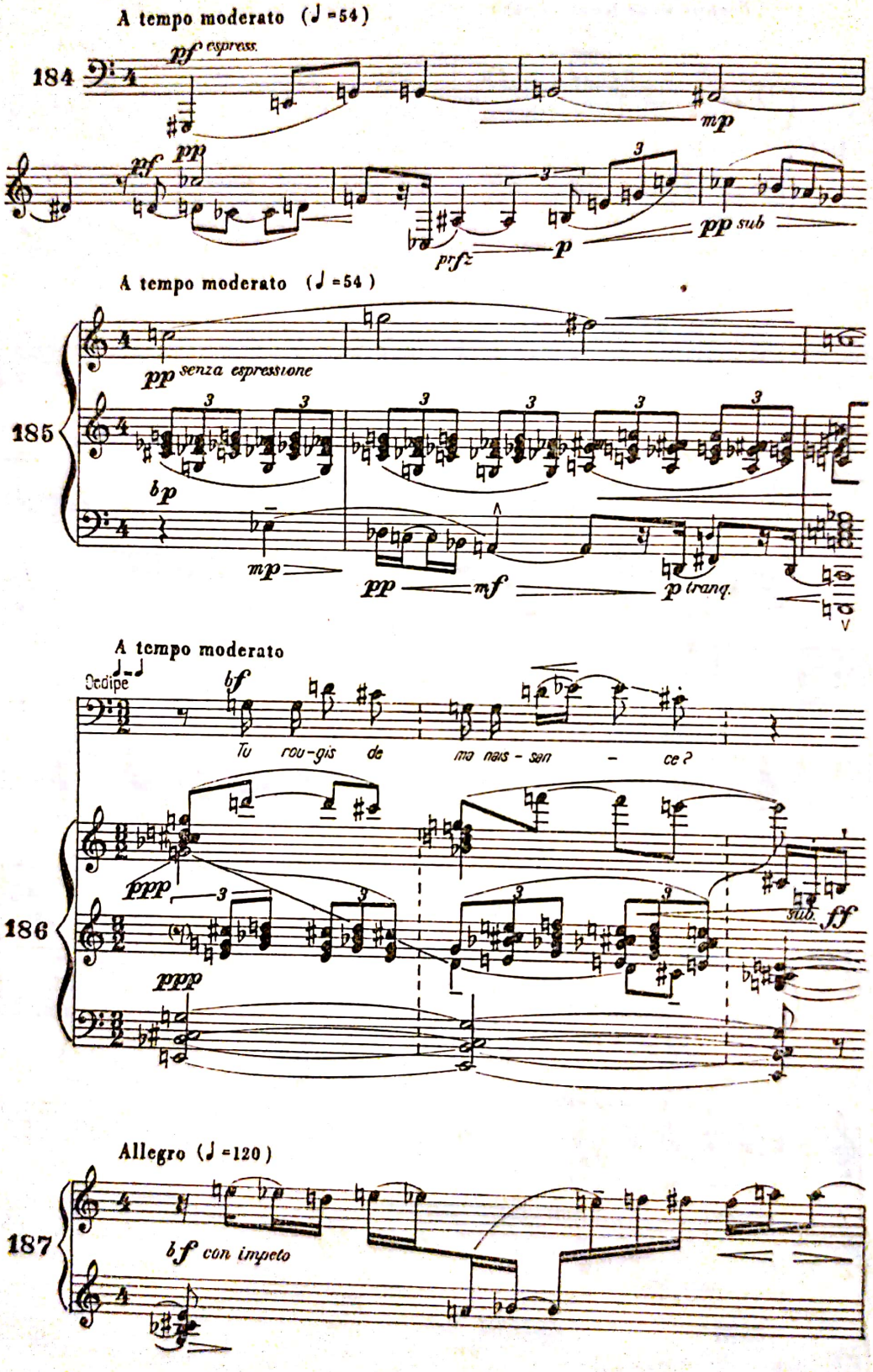
Scanned with OKEN Scanner



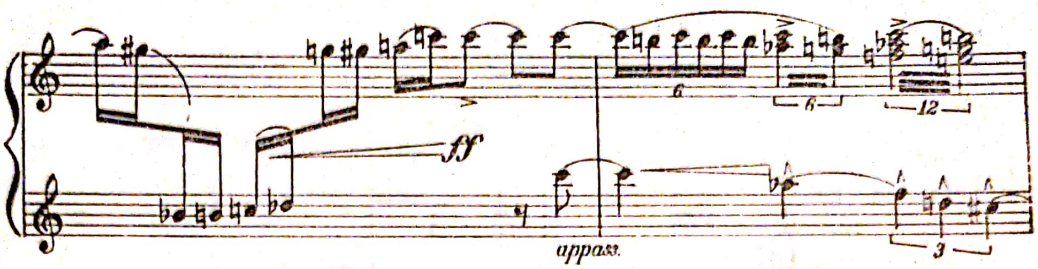
Scanned with OKEN Scanner

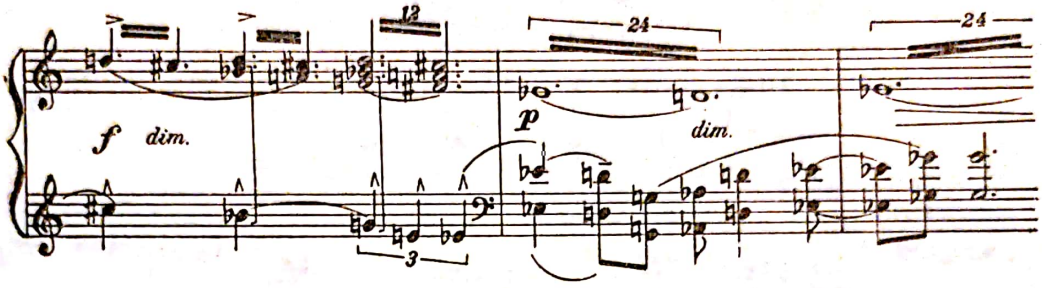


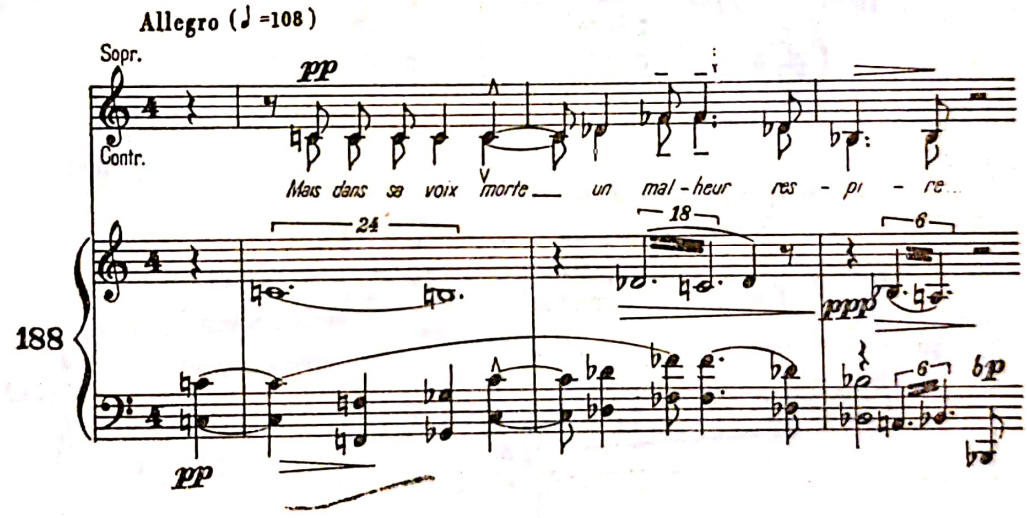
Scanned with OKEN Scanner

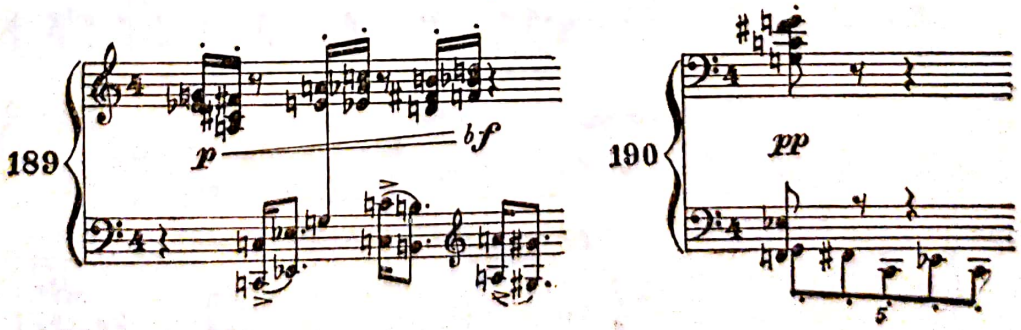


Scanned with OKEN Scanner

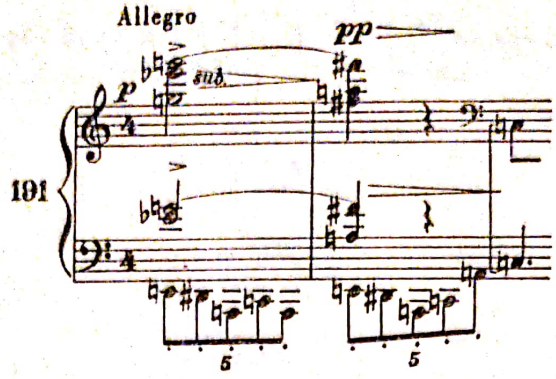


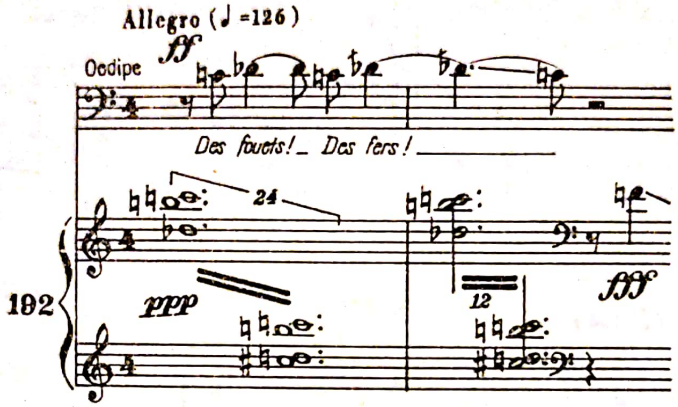


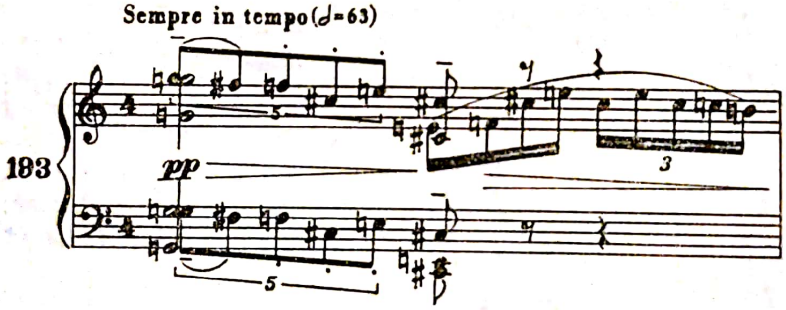


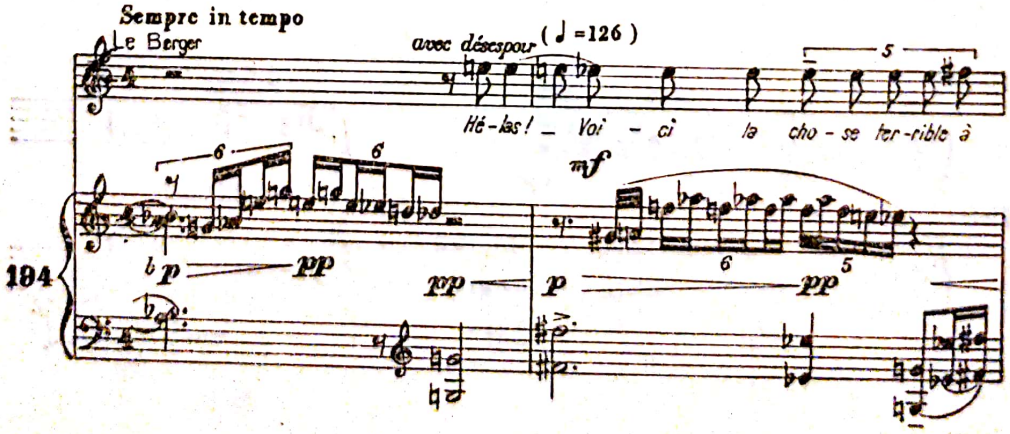


Scanned with OKEN Scanner

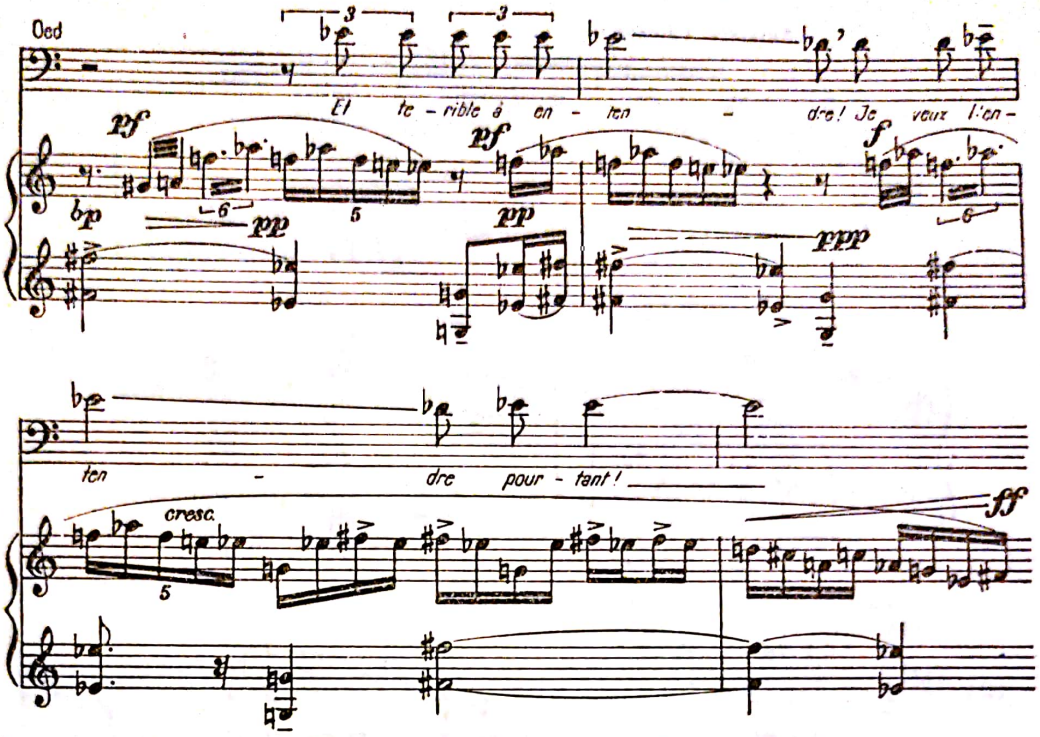


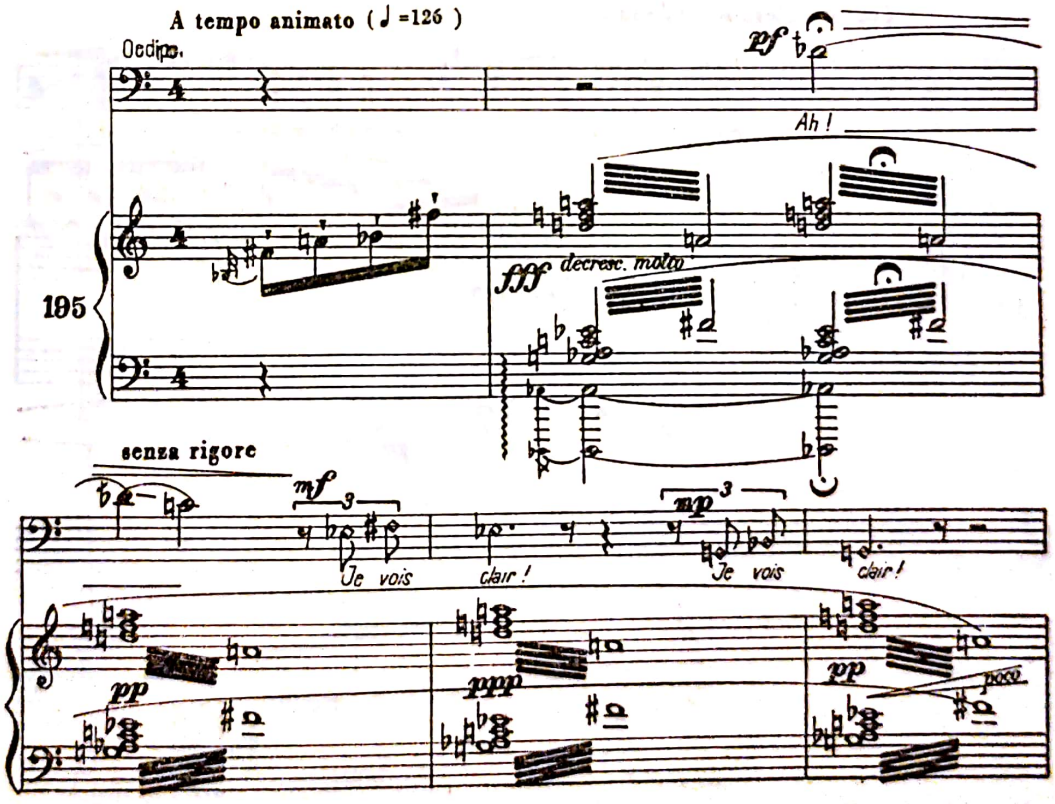




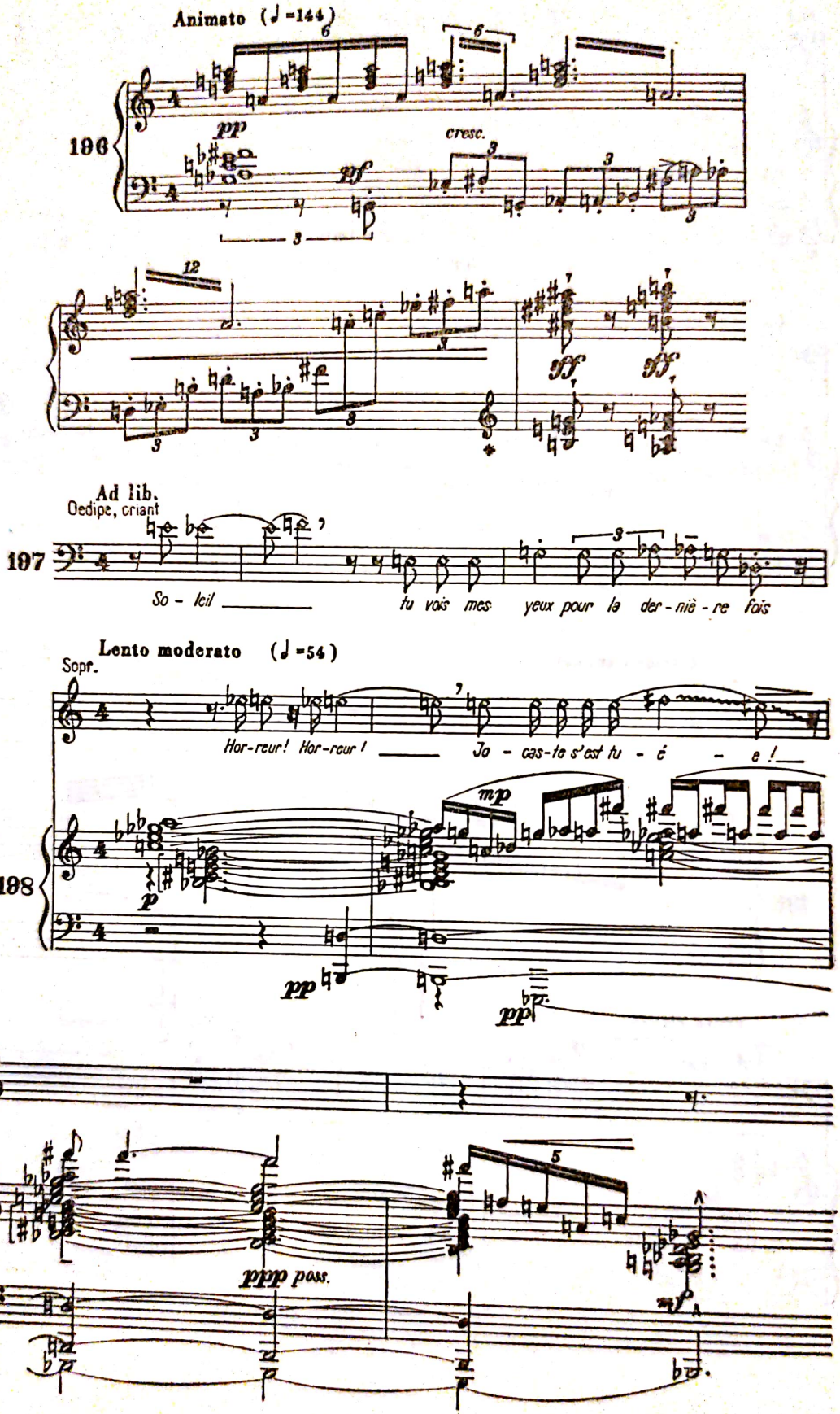


Scanned with OKEN Scanner

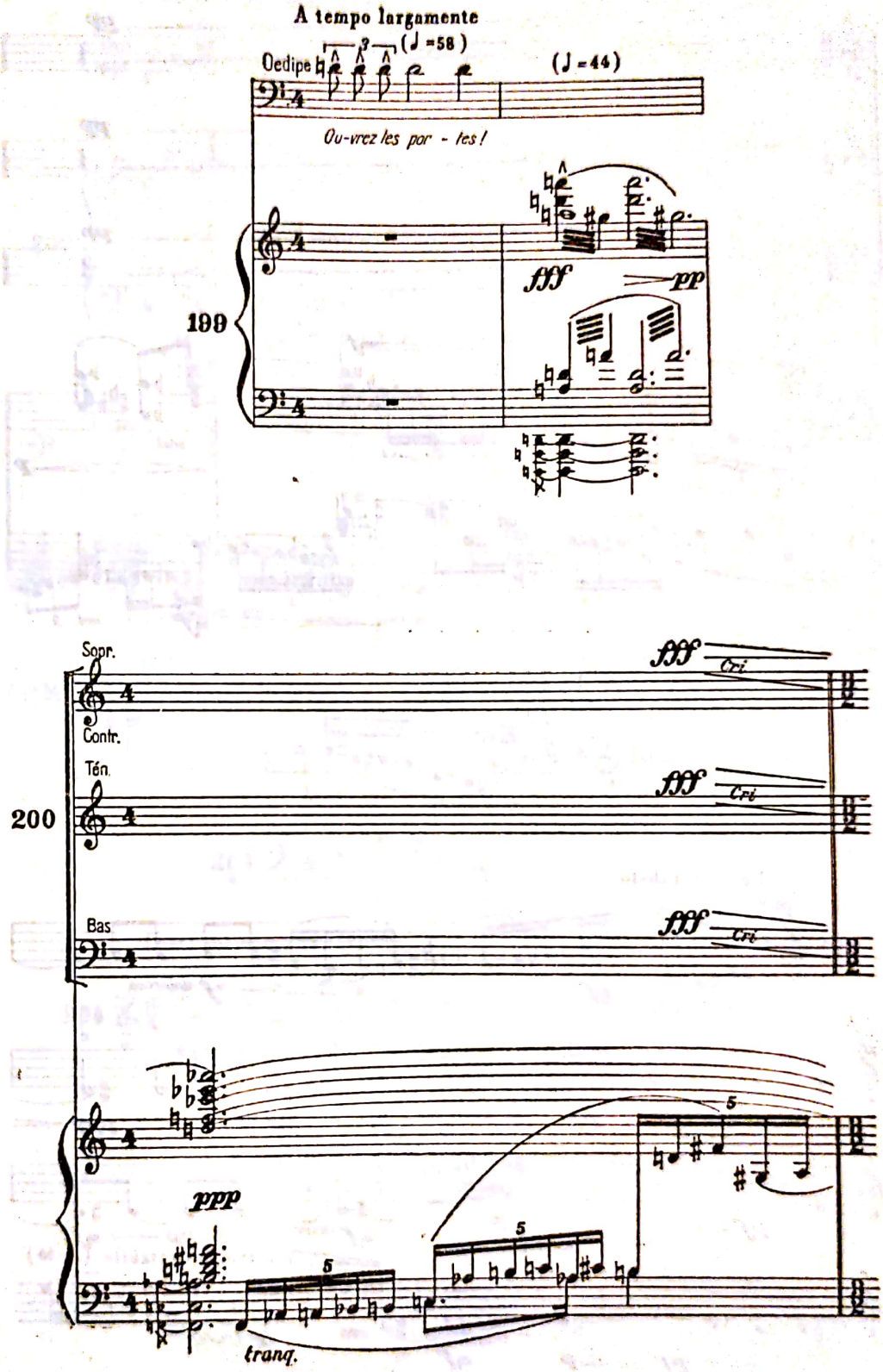




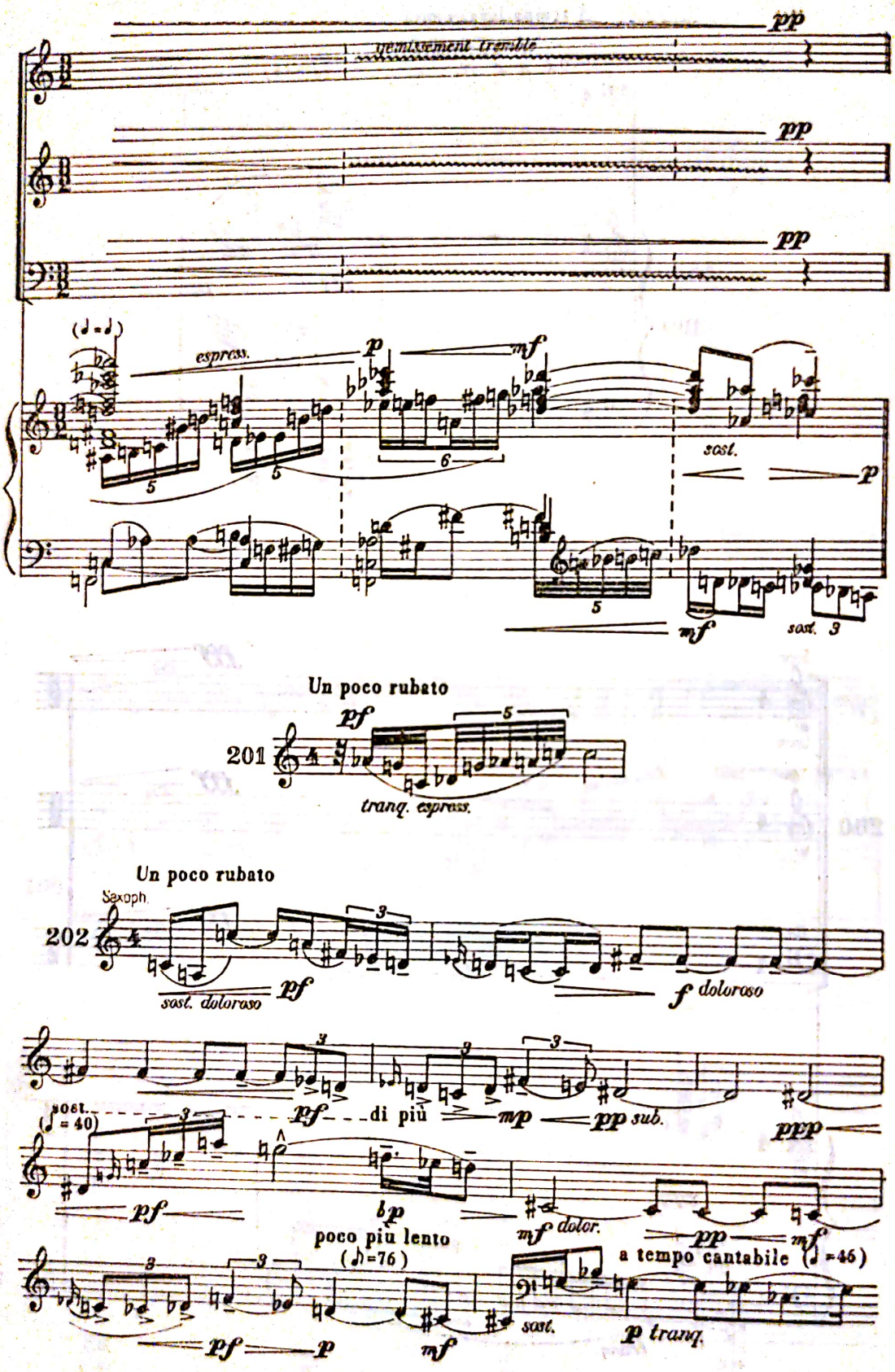
Scanned with OKEN Scanner



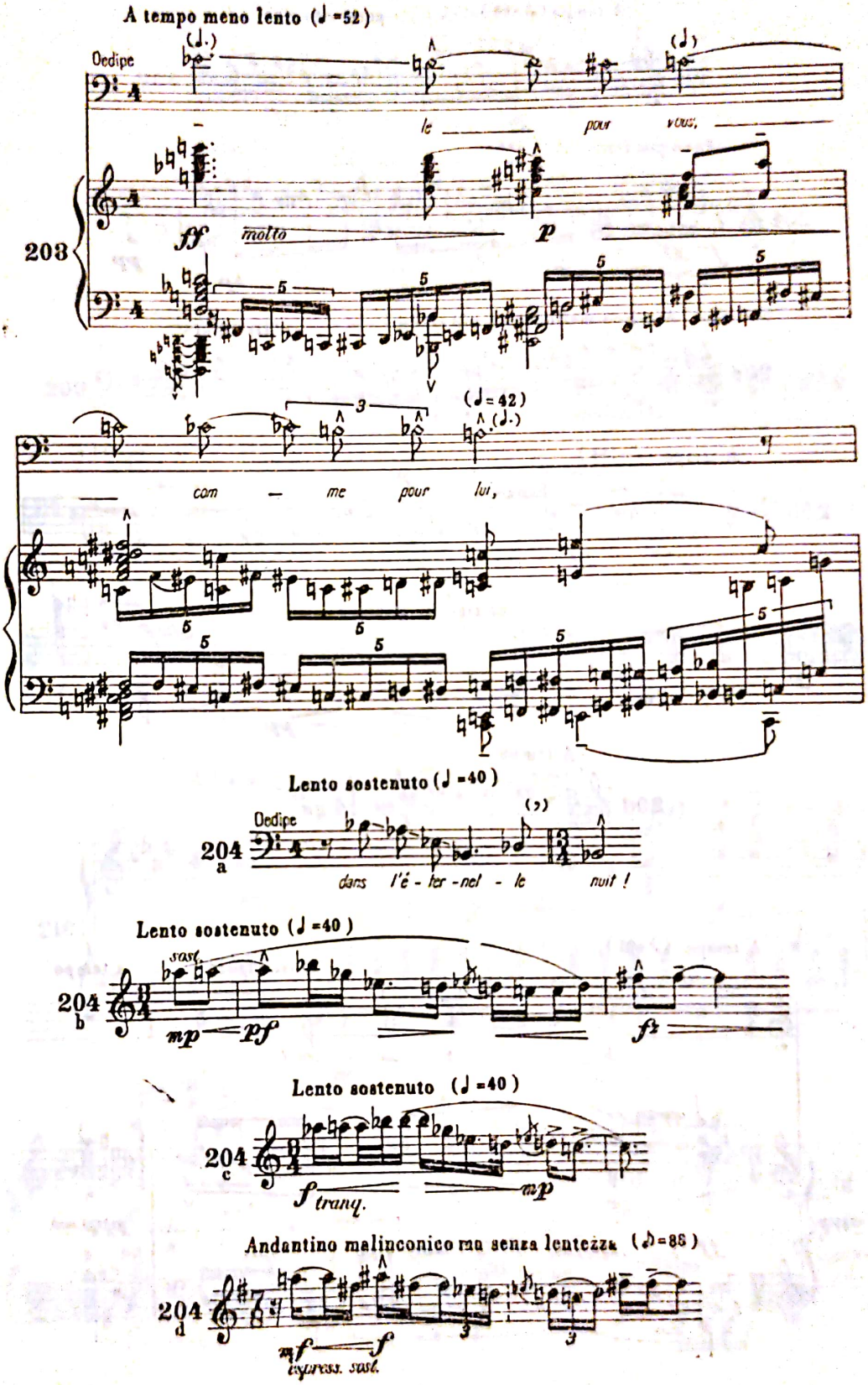
Scanned with OKEN Scanner



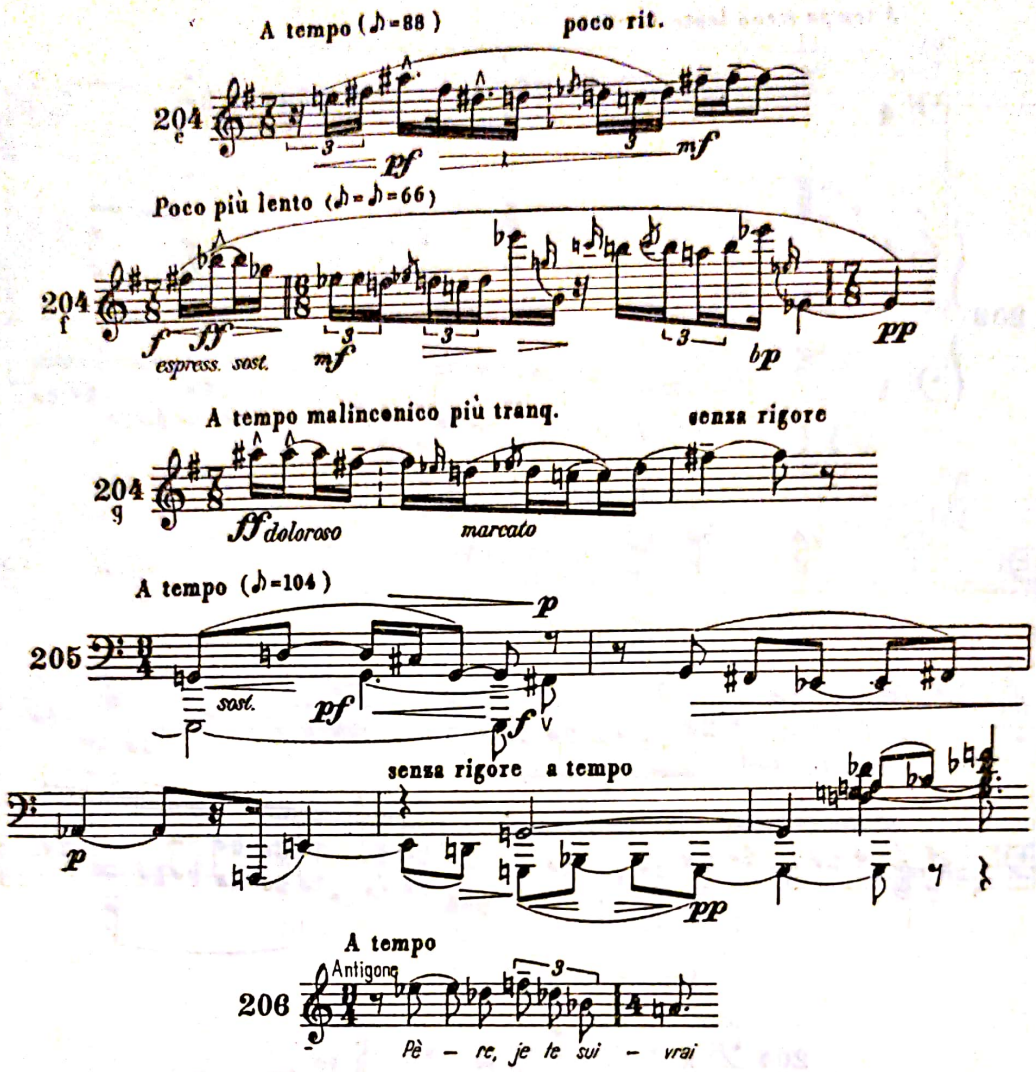
Scanned with OKEN Scanner

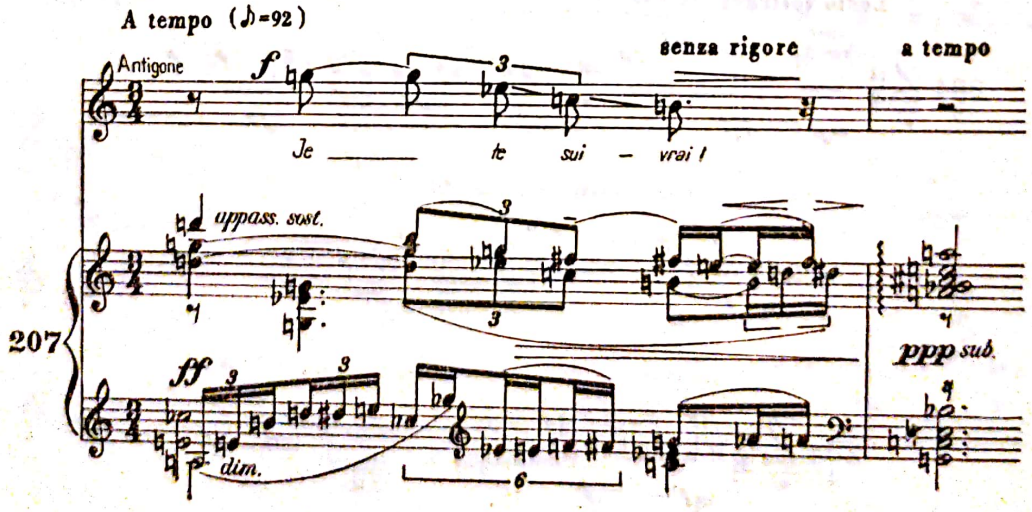


Scanned with OKEN Scanner

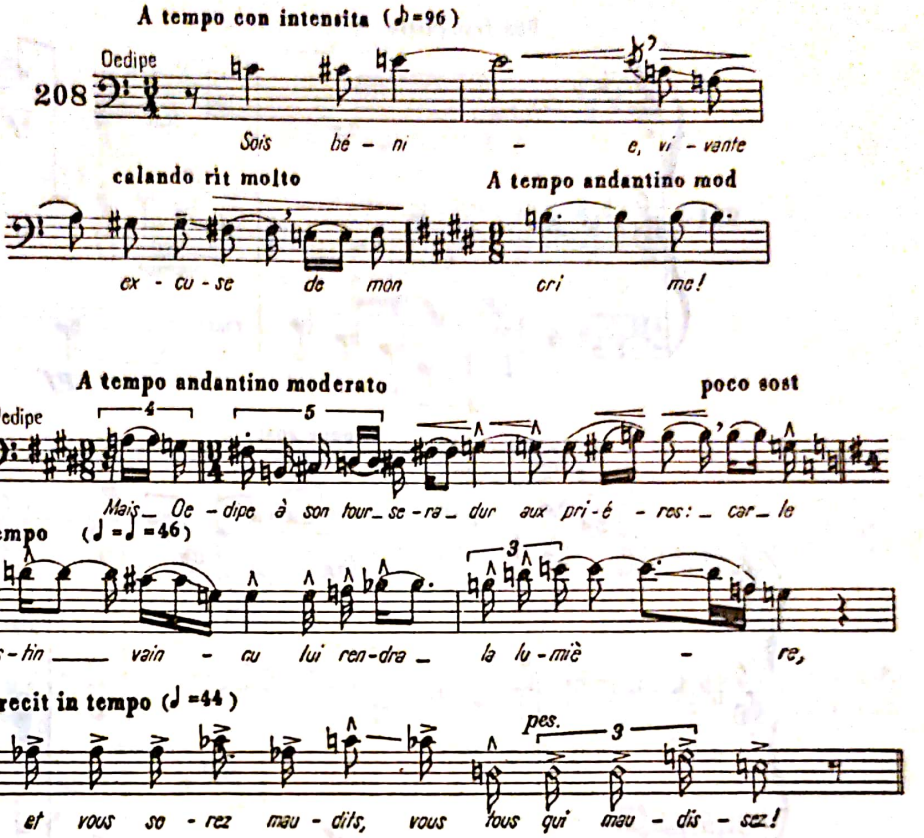


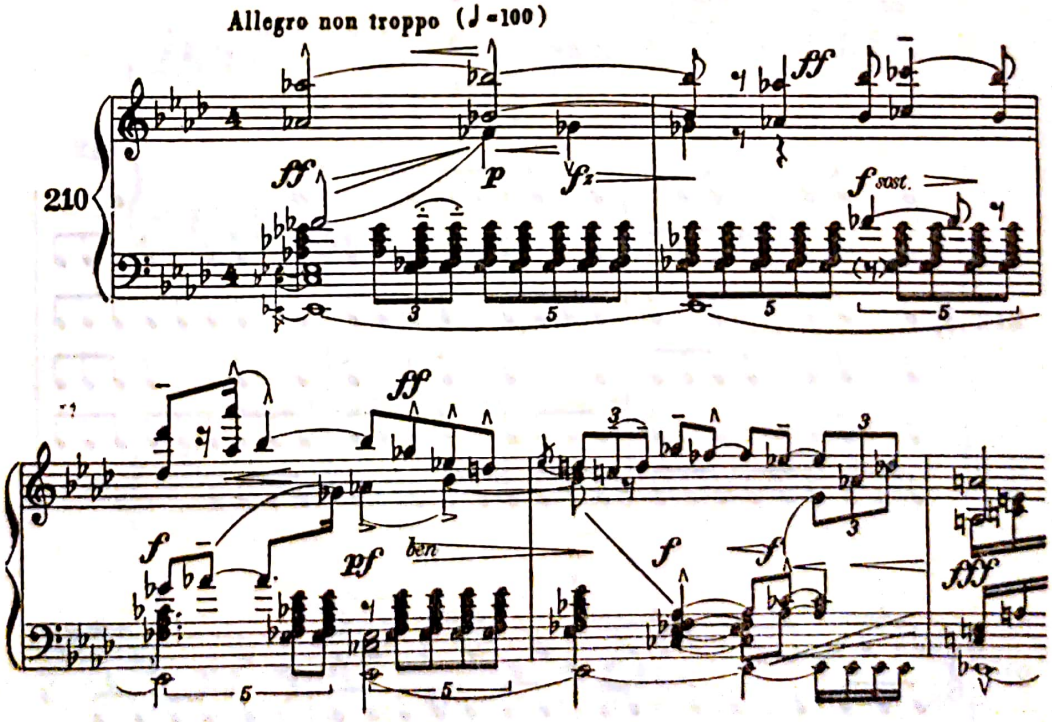
Scanned with OKEN Scanner



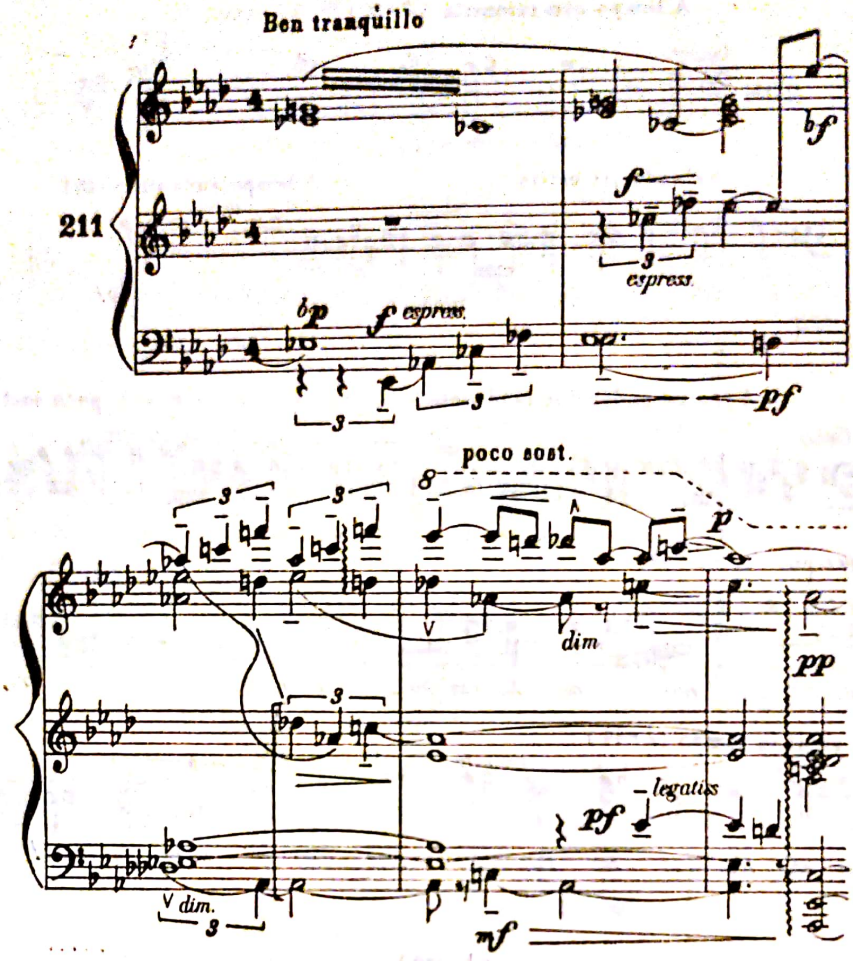


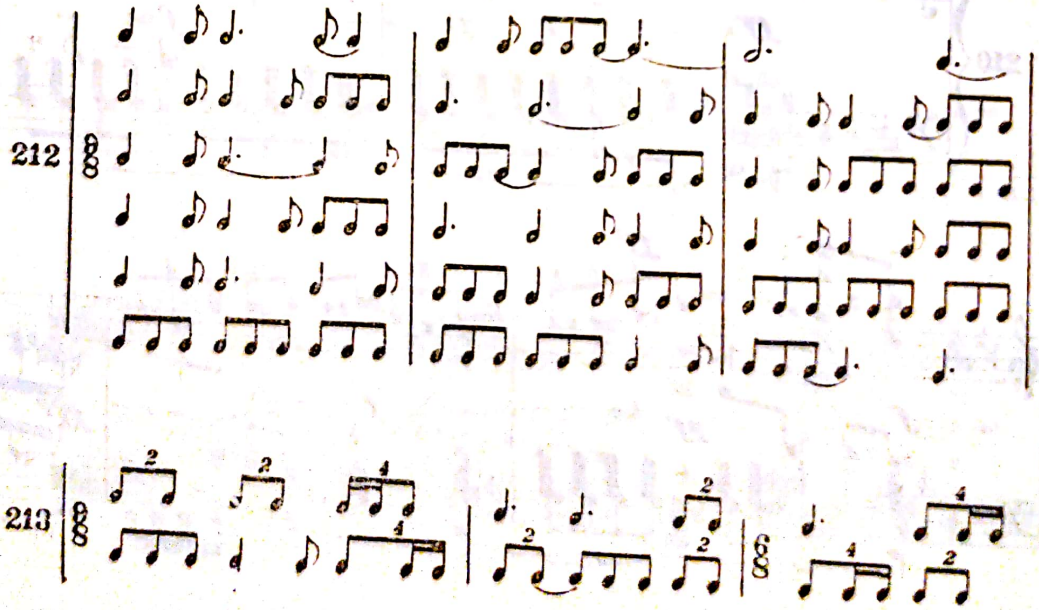
Scanned with OKEN Scanner



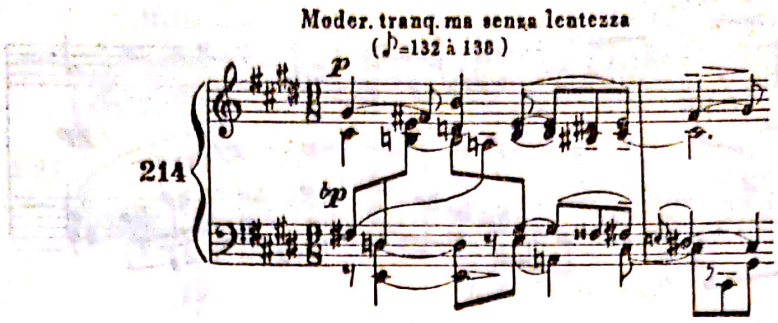


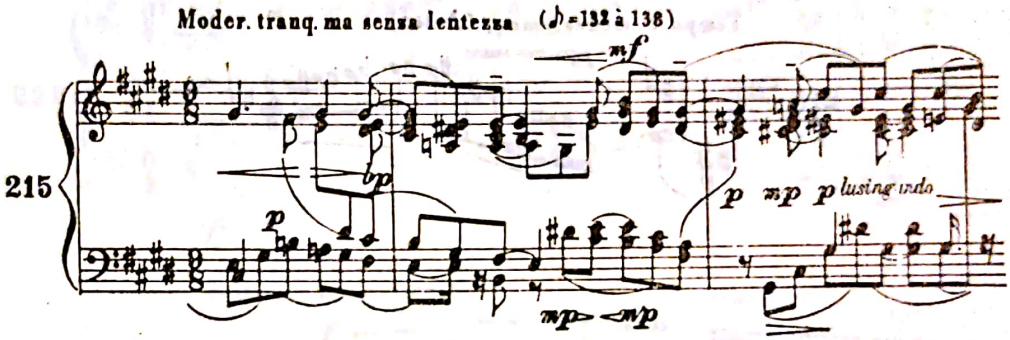
Scanned with OKEN Scanner

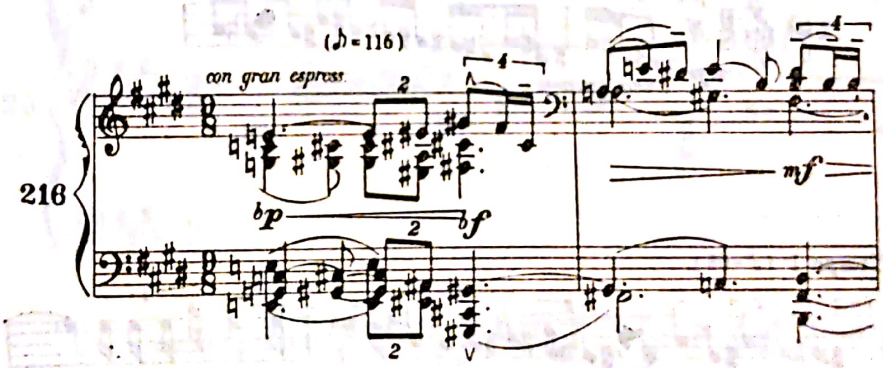


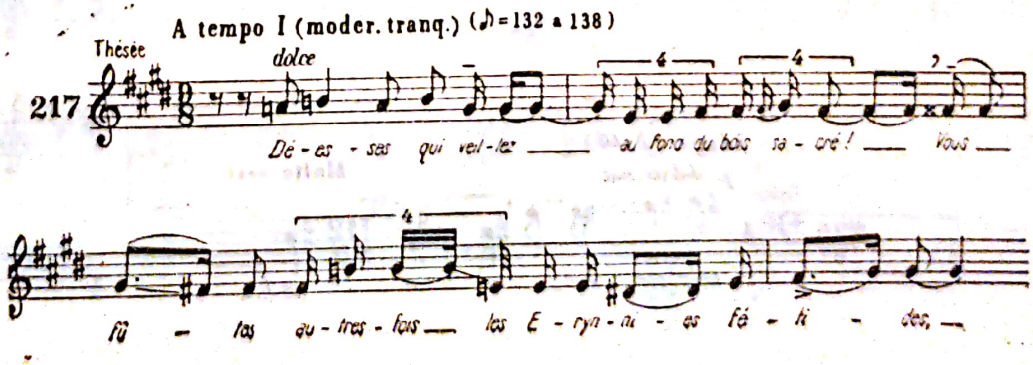


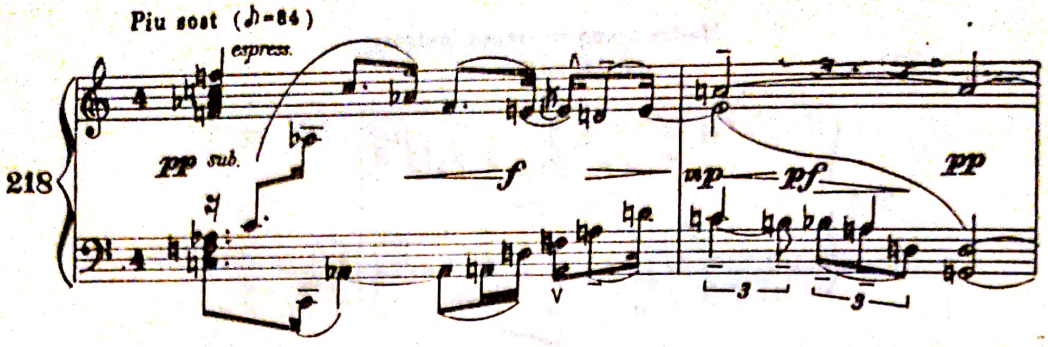
Scanned with OKEN Scanner

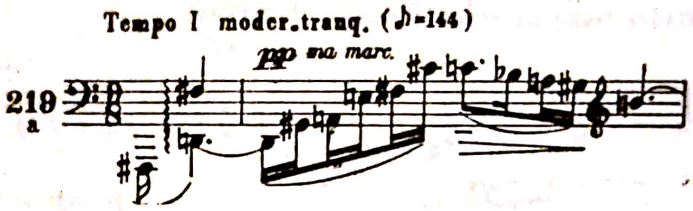

Moder. tranq. ma senza lentezza
(♪=132 à 138)
214
p
bp

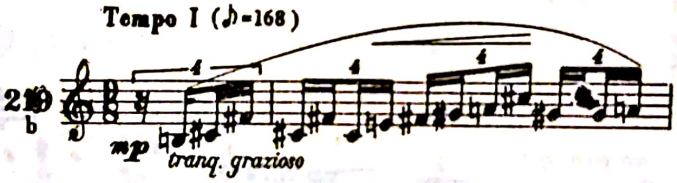

Moder. tranq. ma senza lentezza (♪=132 à 138)
215
mf
bp
p
p mp p lusingando
mp mp

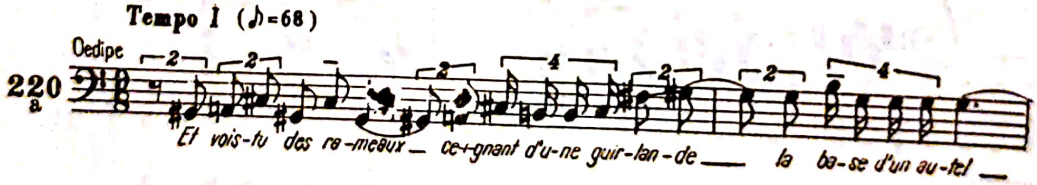

(♪=116)
con gran espress.
216
bp
bf
mf

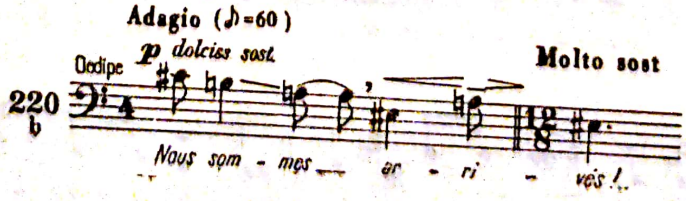

A tempo I (moder. tranq.) (♪=132 a 138)
Thésée
dolce
217
Dé - es - ses qui veil - lez au fond du bois sa - cré ! Vous
fû - tes au - tres - fois les E - ryn - ni - es fé - ti - des,



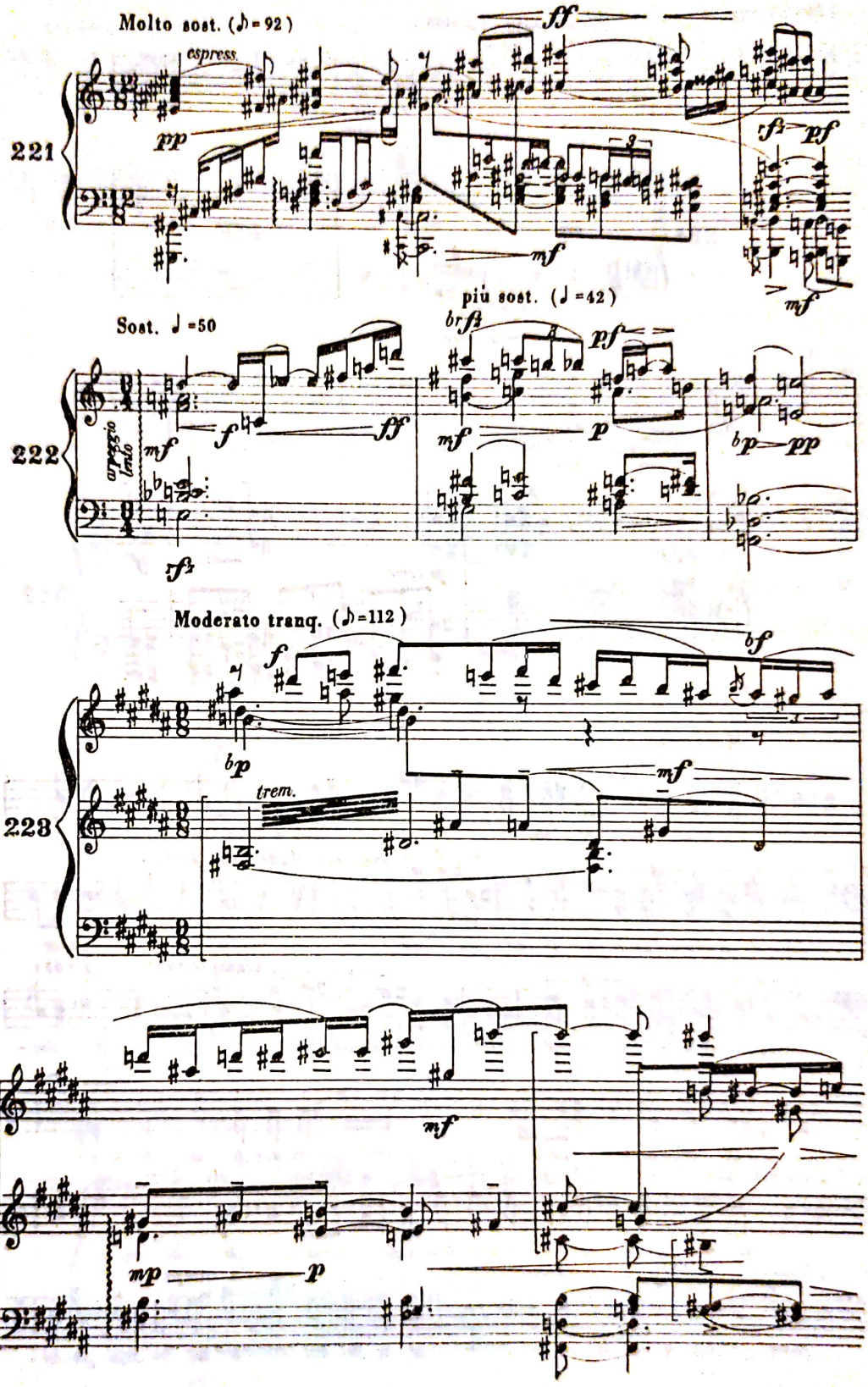




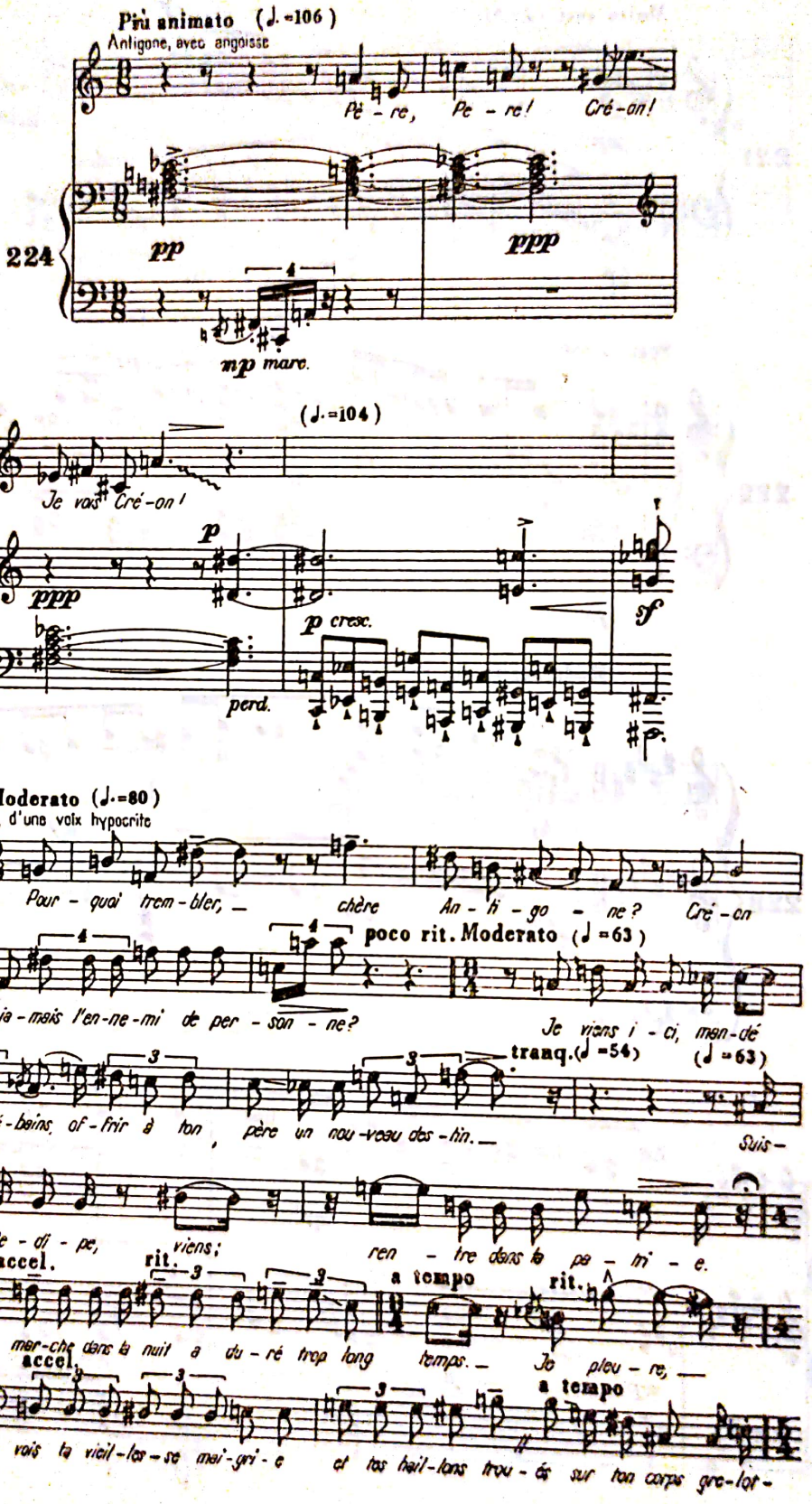




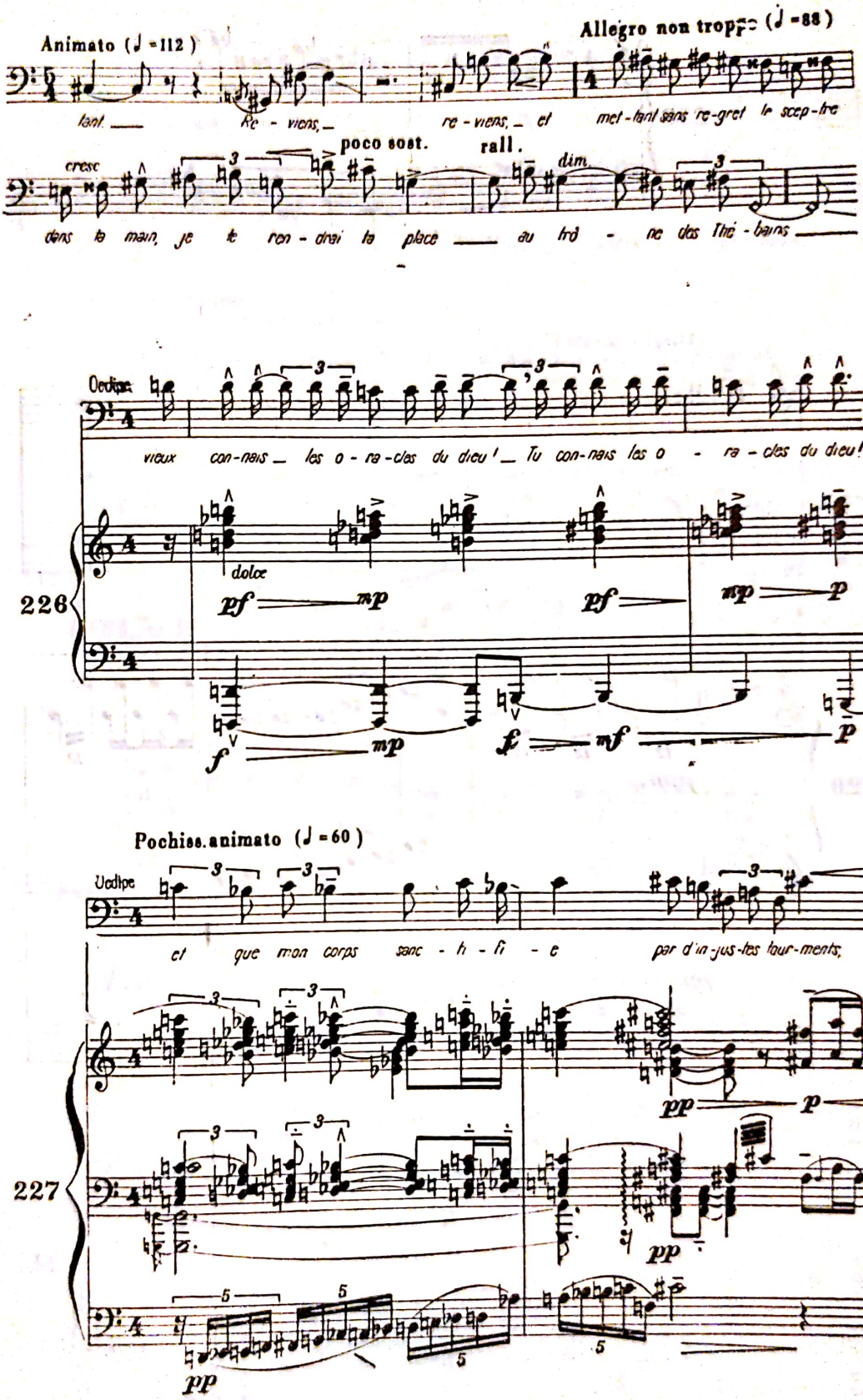
Scanned with OKEN Scanner



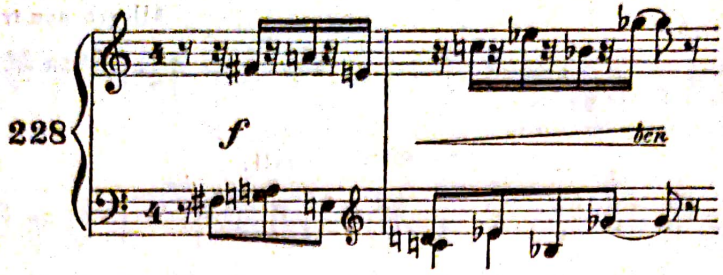
Scanned with OKEN Scanner

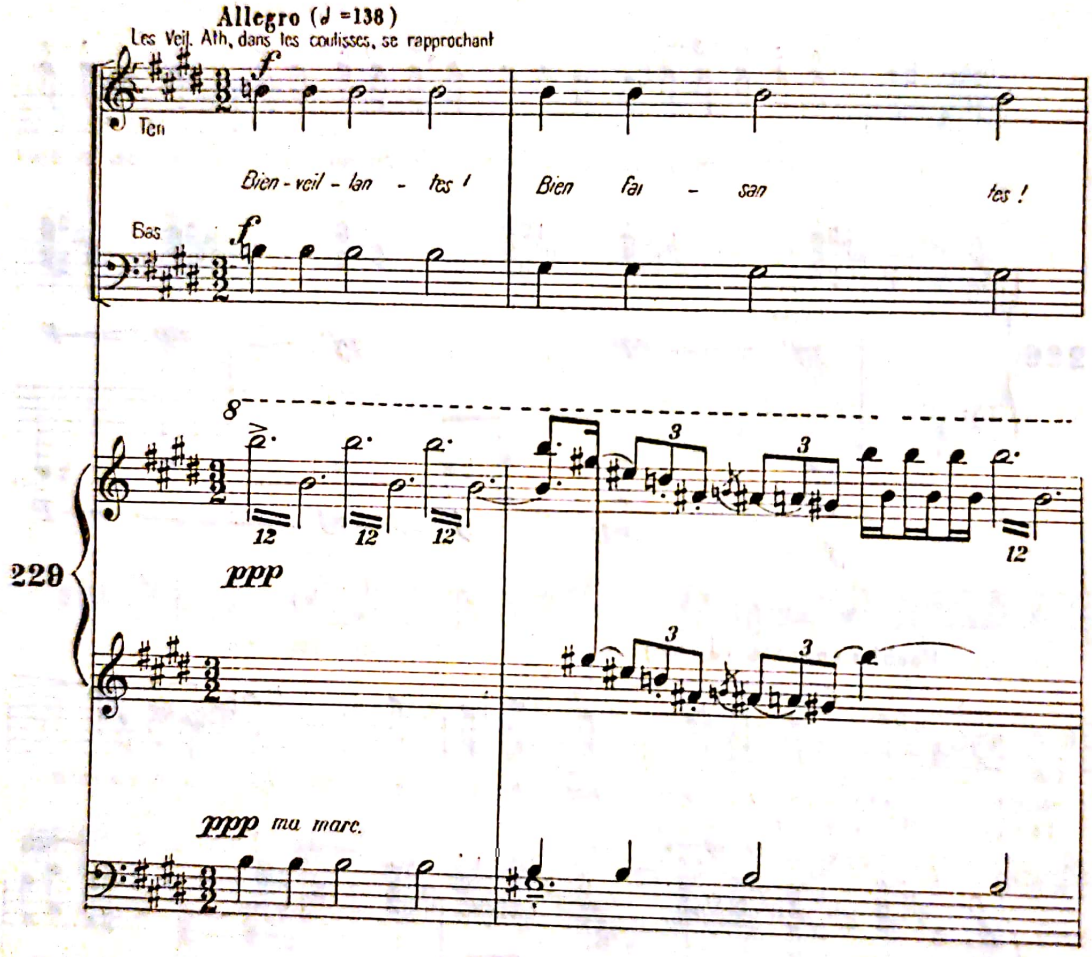


Scanned with OKEN Scanner

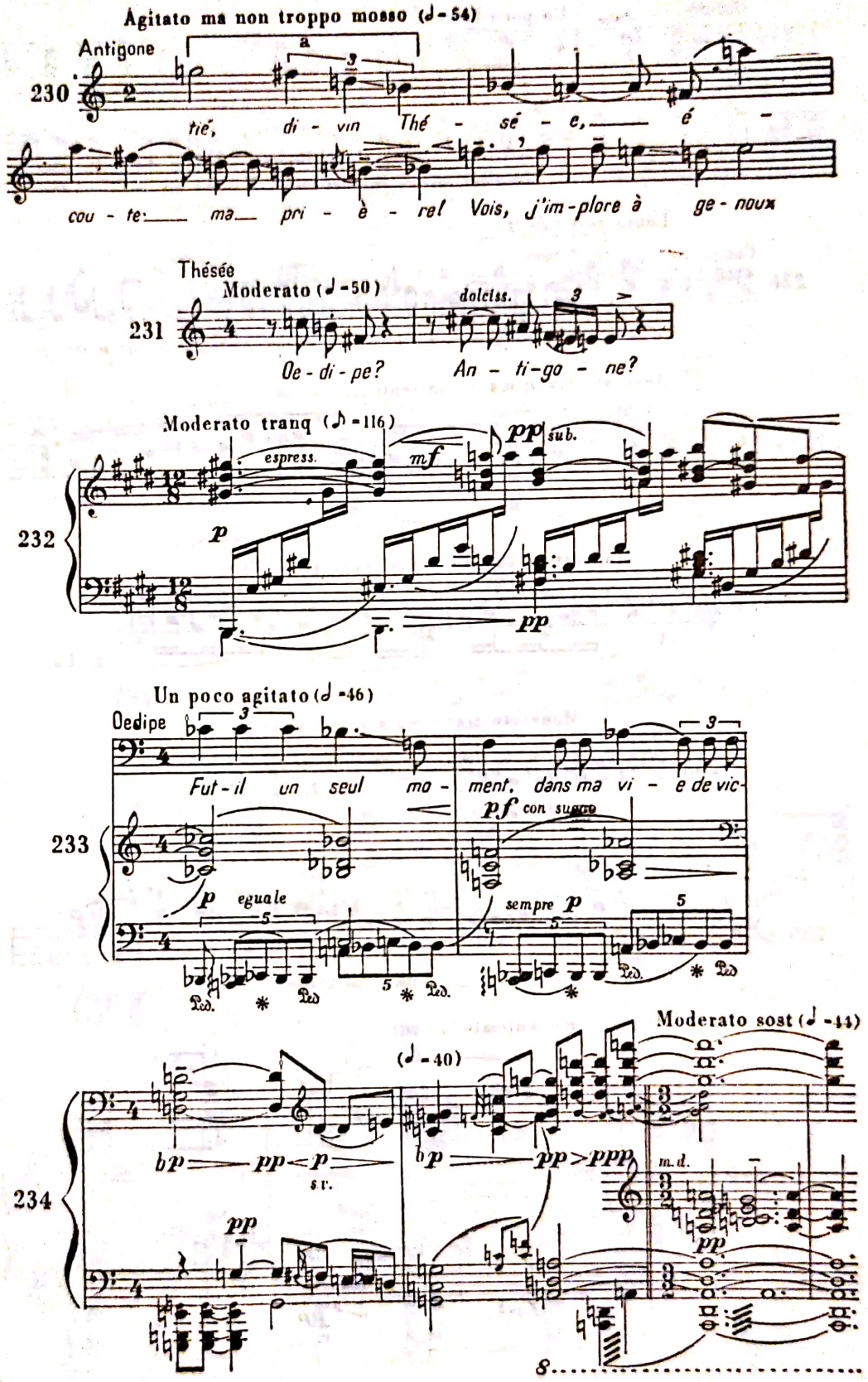


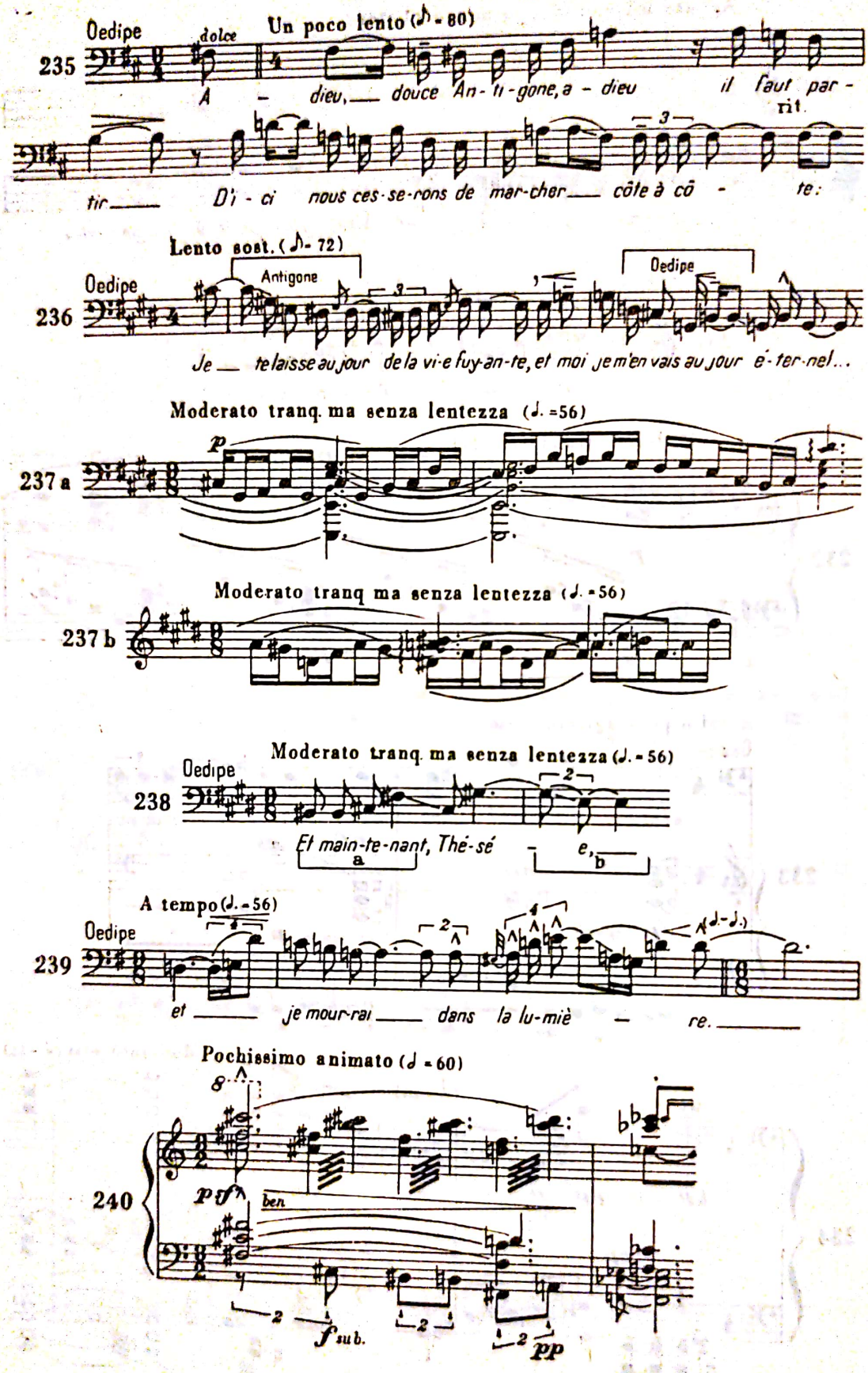
Scanned with OKEN Scanner



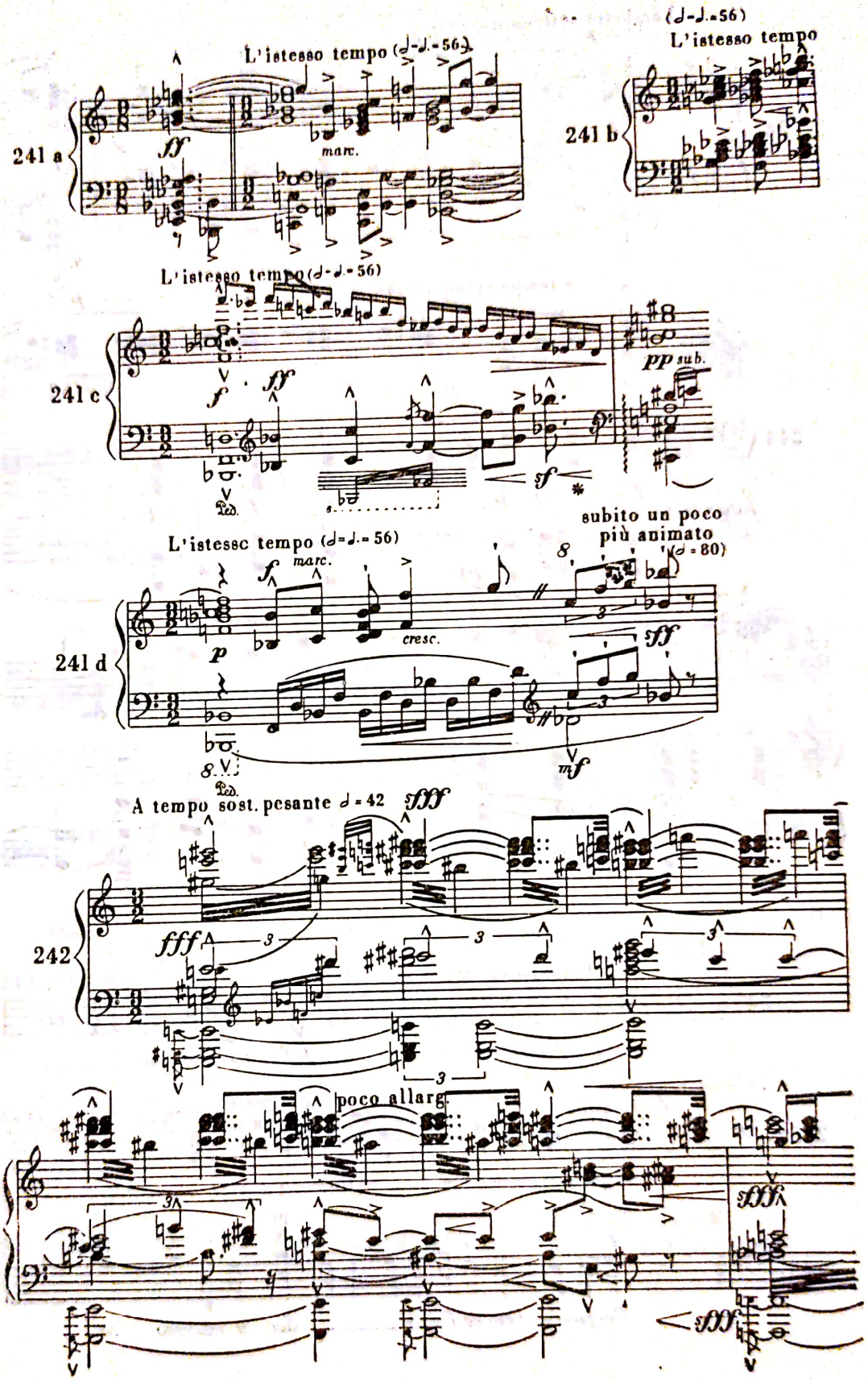


Scanned with OKEN Scanner

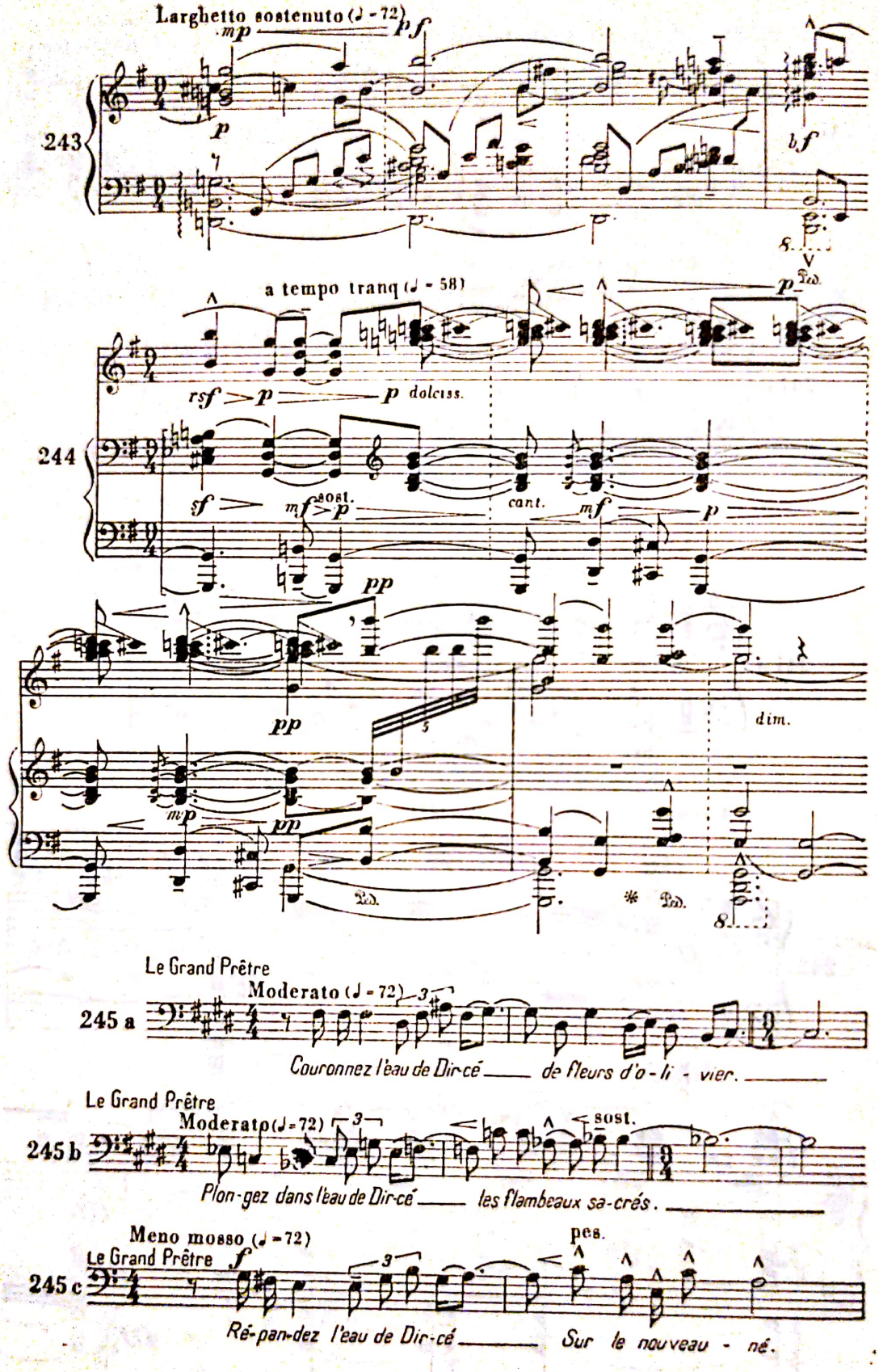

Agitato ma non troppo mosso (♩ = 54)
Antigone
230
tié, di - vin Thé - sé - e, é -
cou - te: ma pri - è - re! Vois, j'im-plore à ge - noux
Thésée
Moderato (♩ = 50)
231
dolciss.
Oe - di - pe? An - ti-go - ne?
Moderato tranq (♪ = 116)
232
espress.
mf
pp sub.
p
pp
Un poco agitato (♩ = 46)
Oedipe
233
Fut - il un seul mo - ment, dans ma vi - e de vic
pf con suono
p eguale
sempre p
Moderato sost (♩ = 44)
(♩ = 40)
234
bp pp < p
s r.
bp pp > ppp
m. d.
pp
pp



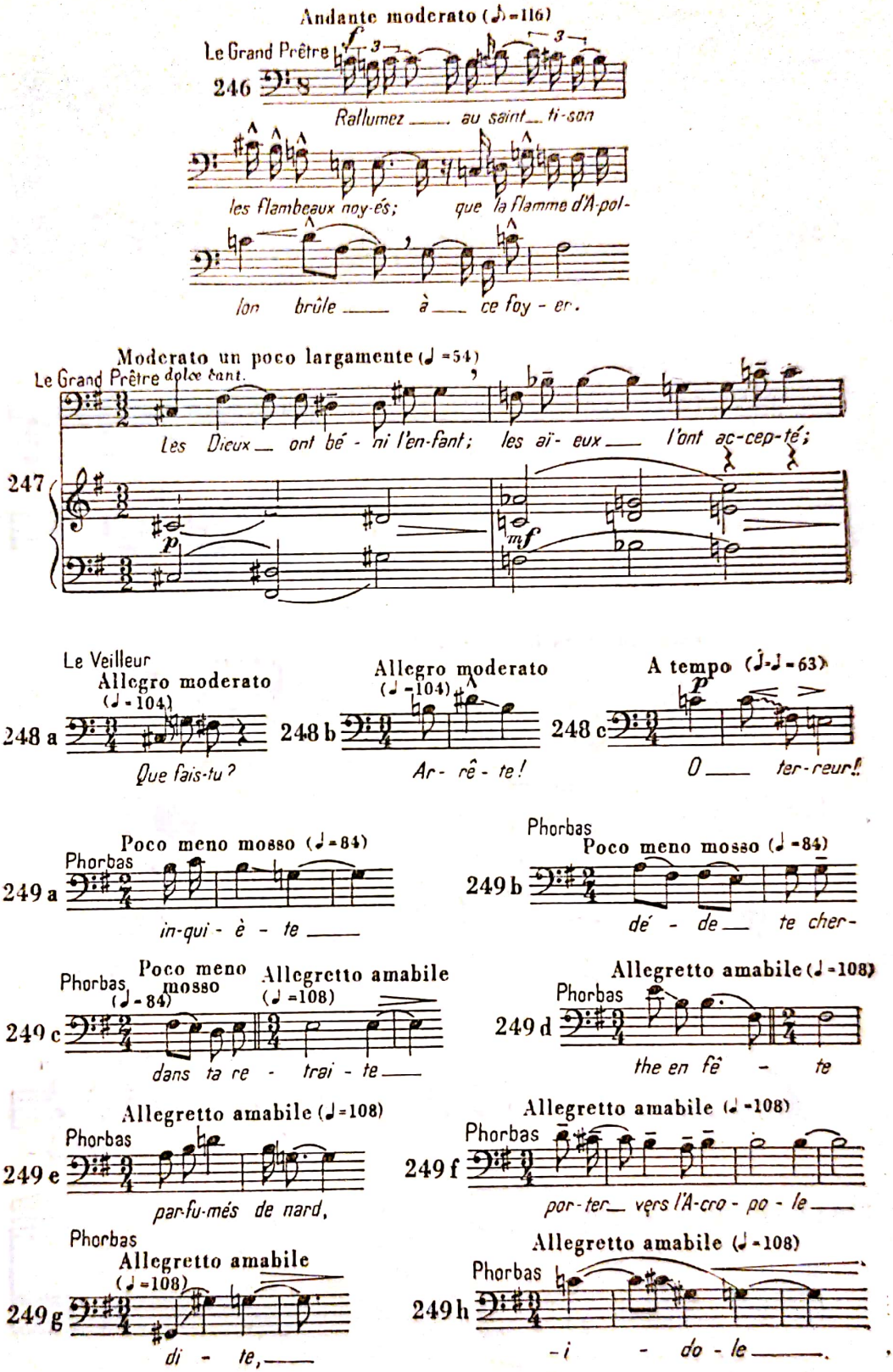
Scanned with OKEN Scanner



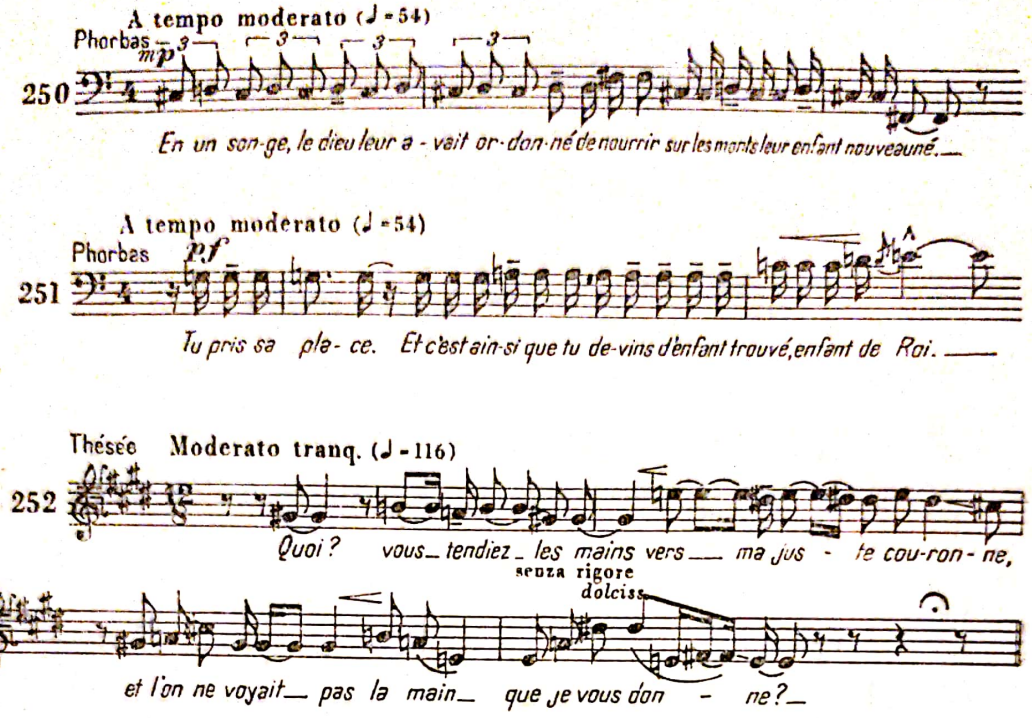
Scanned with OKEN Scanner



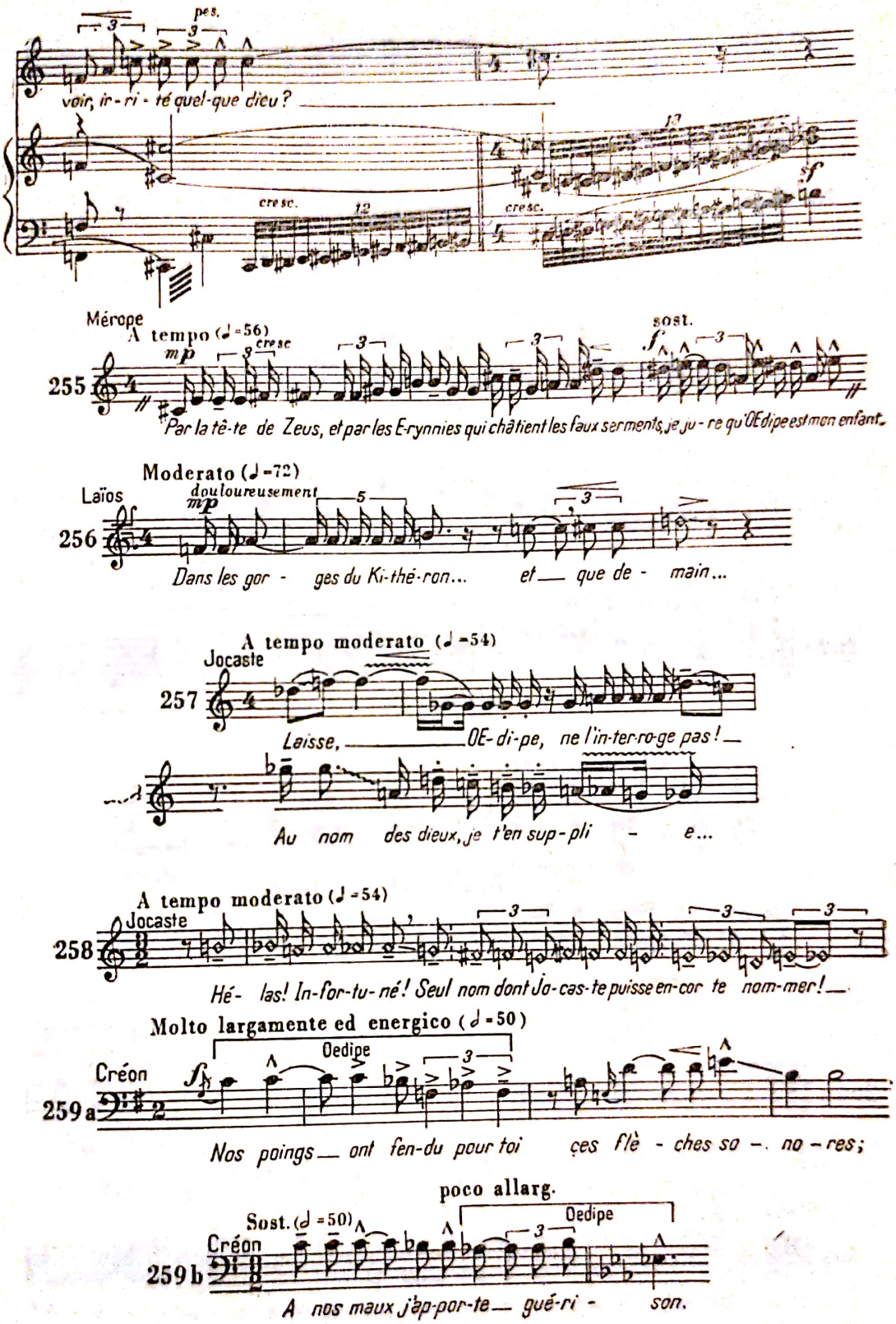
Scanned with OKEN Scanner



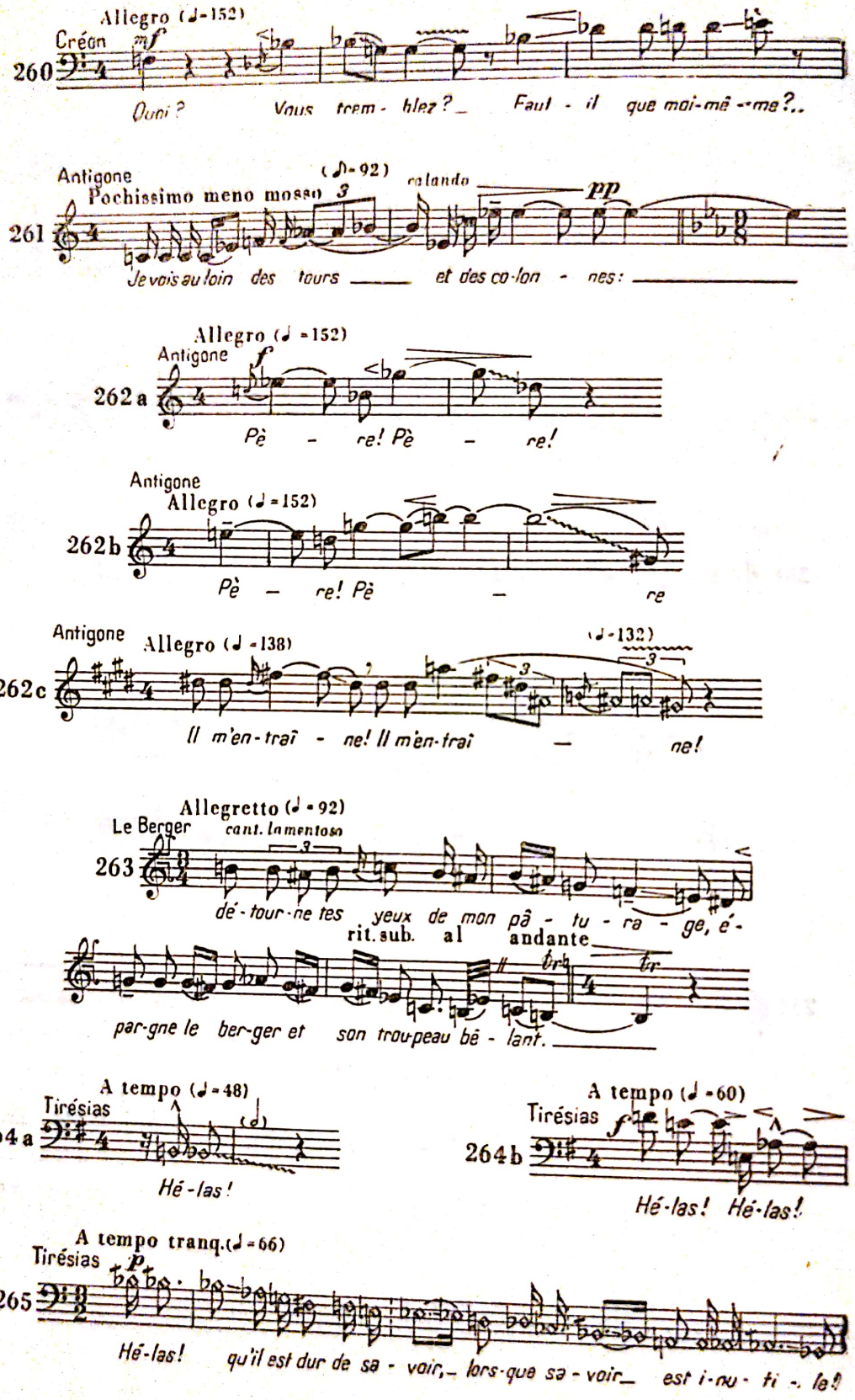
Scanned with OKEN Scanner



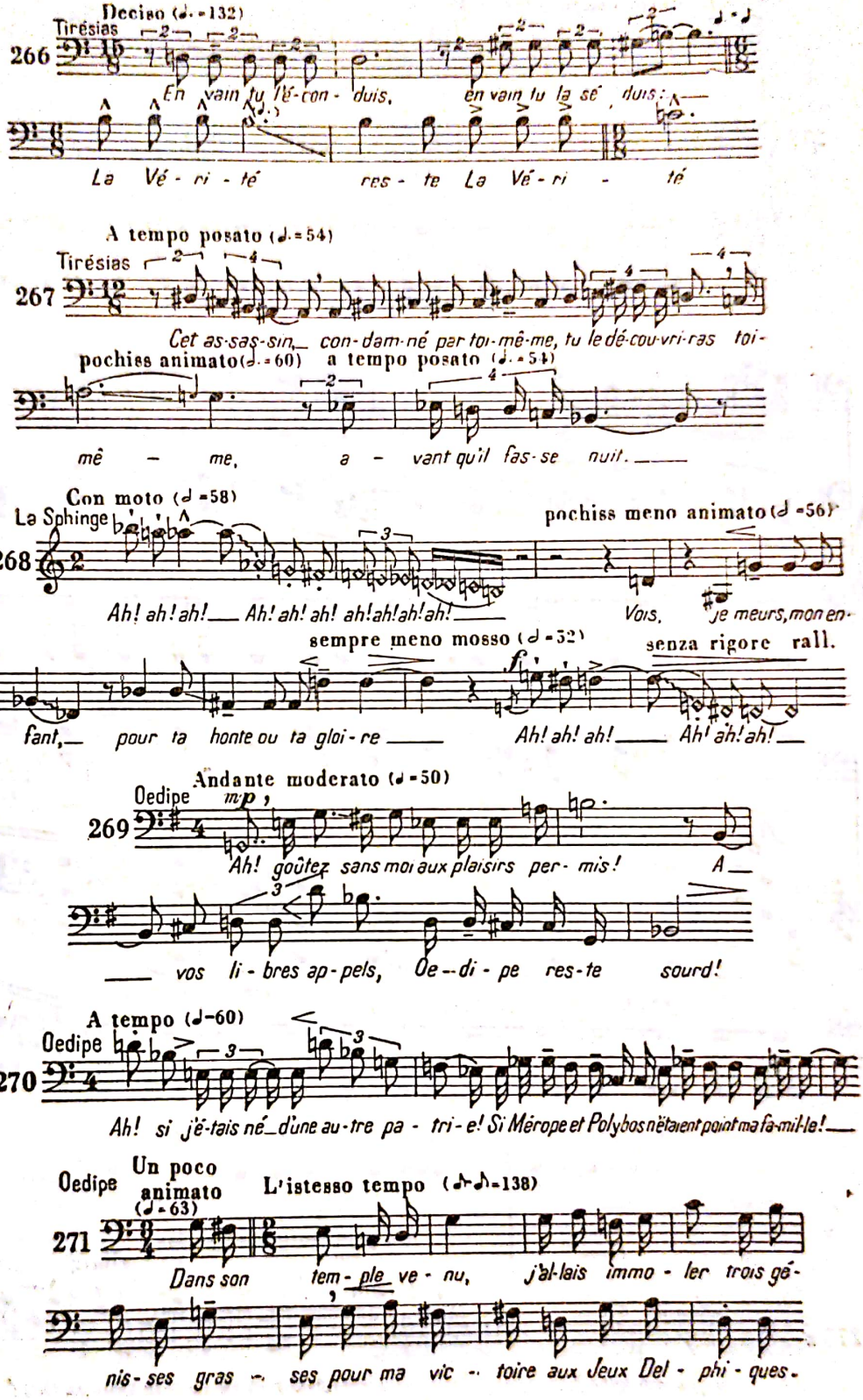
Scanned with OKEN Scanner



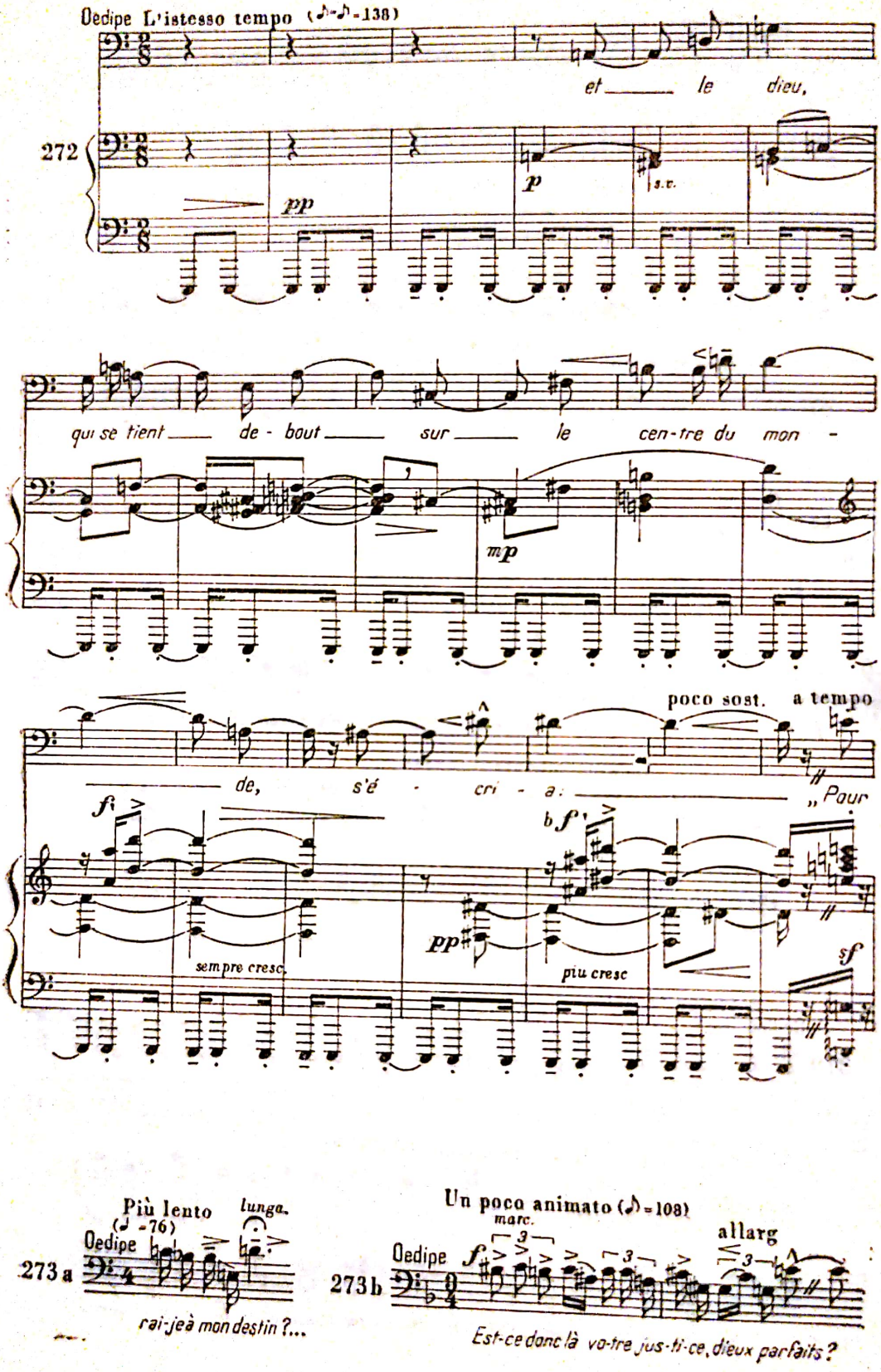
Scanned with OKEN Scanner



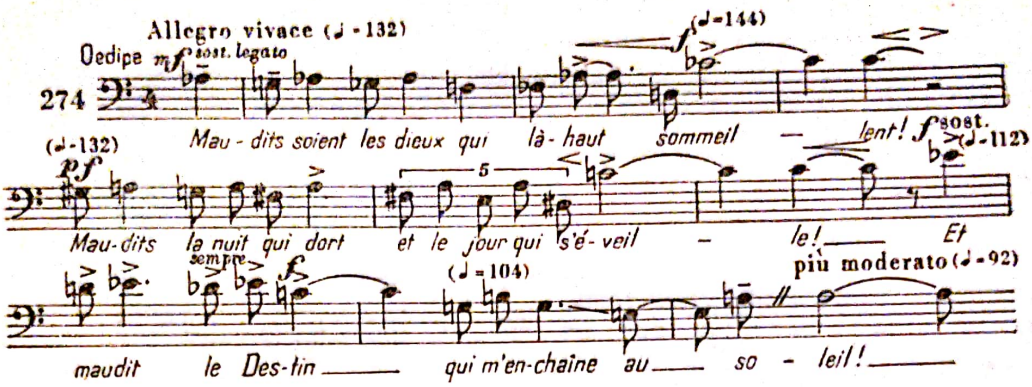
Scanned with OKEN Scanner

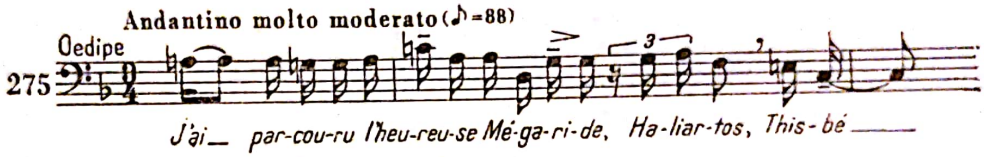


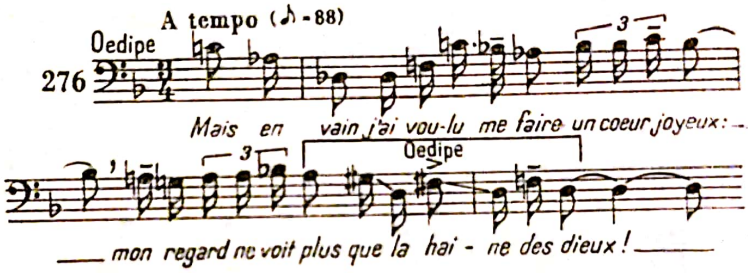
Scanned with OKEN Scanner

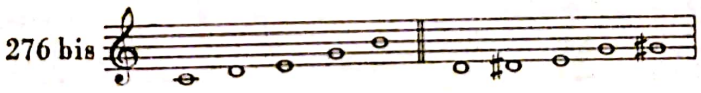


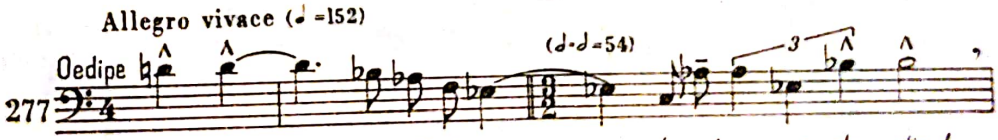
Scanned with OKEN Scanner

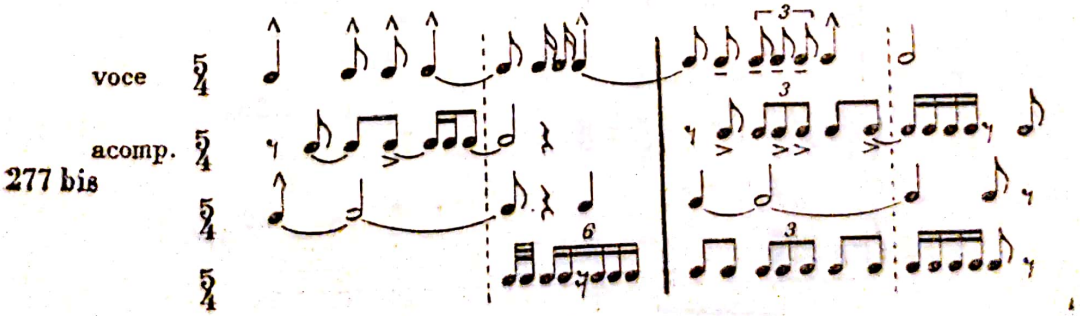




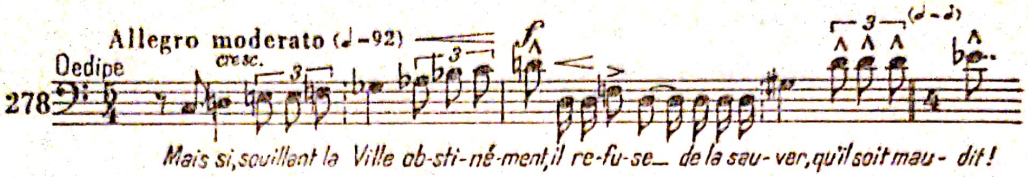


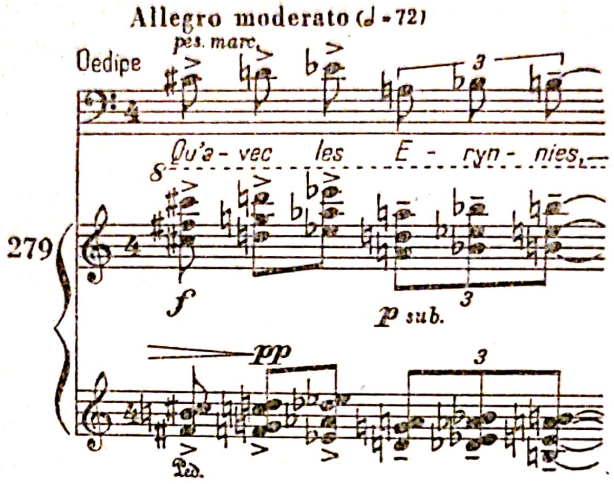


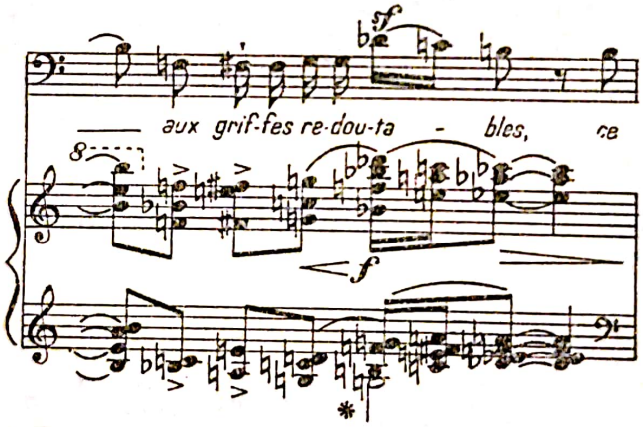


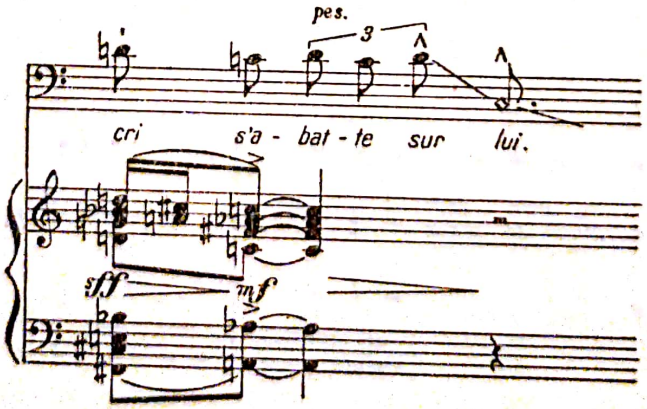


Scanned with OKEN Scanner

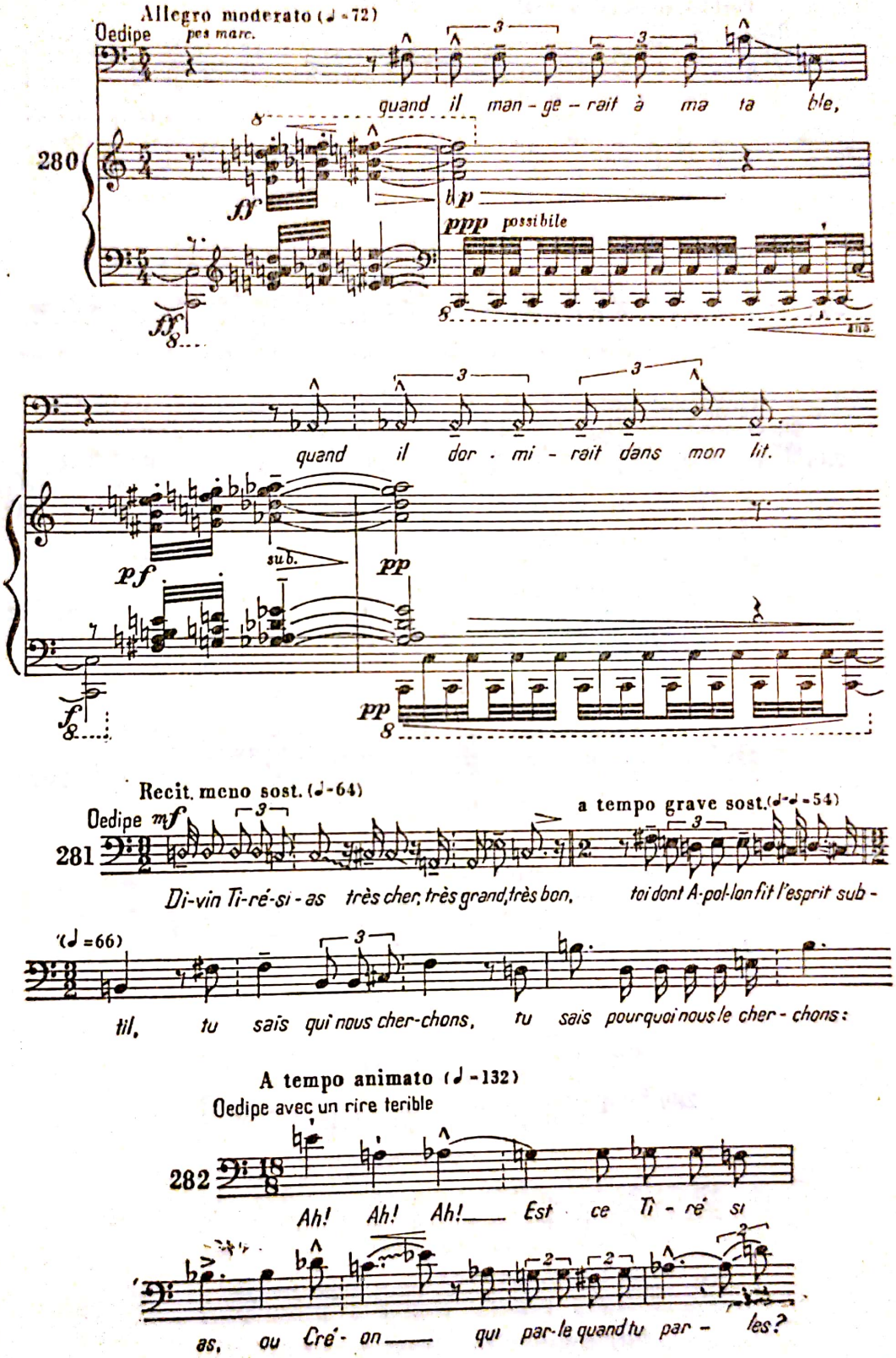




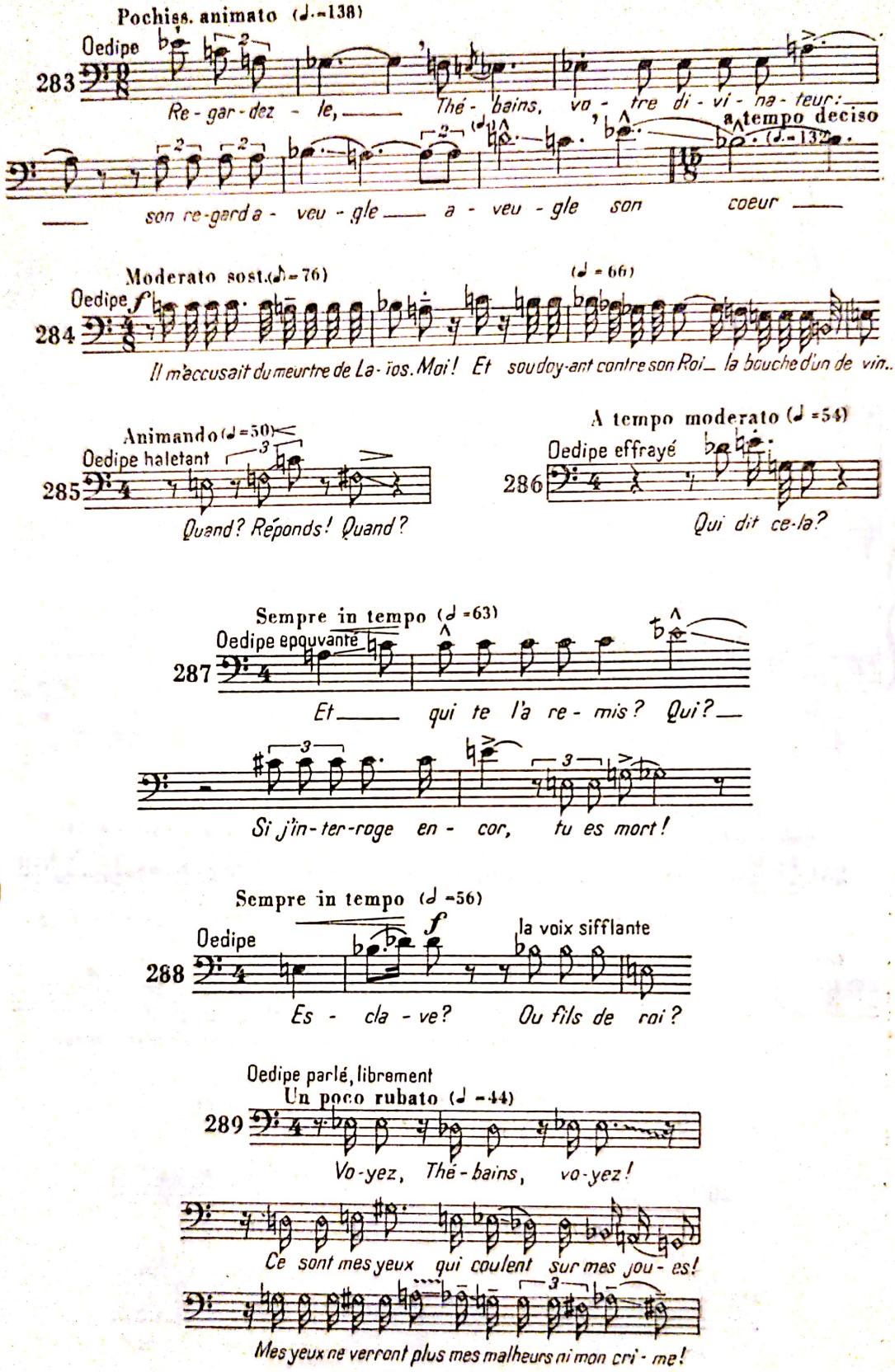




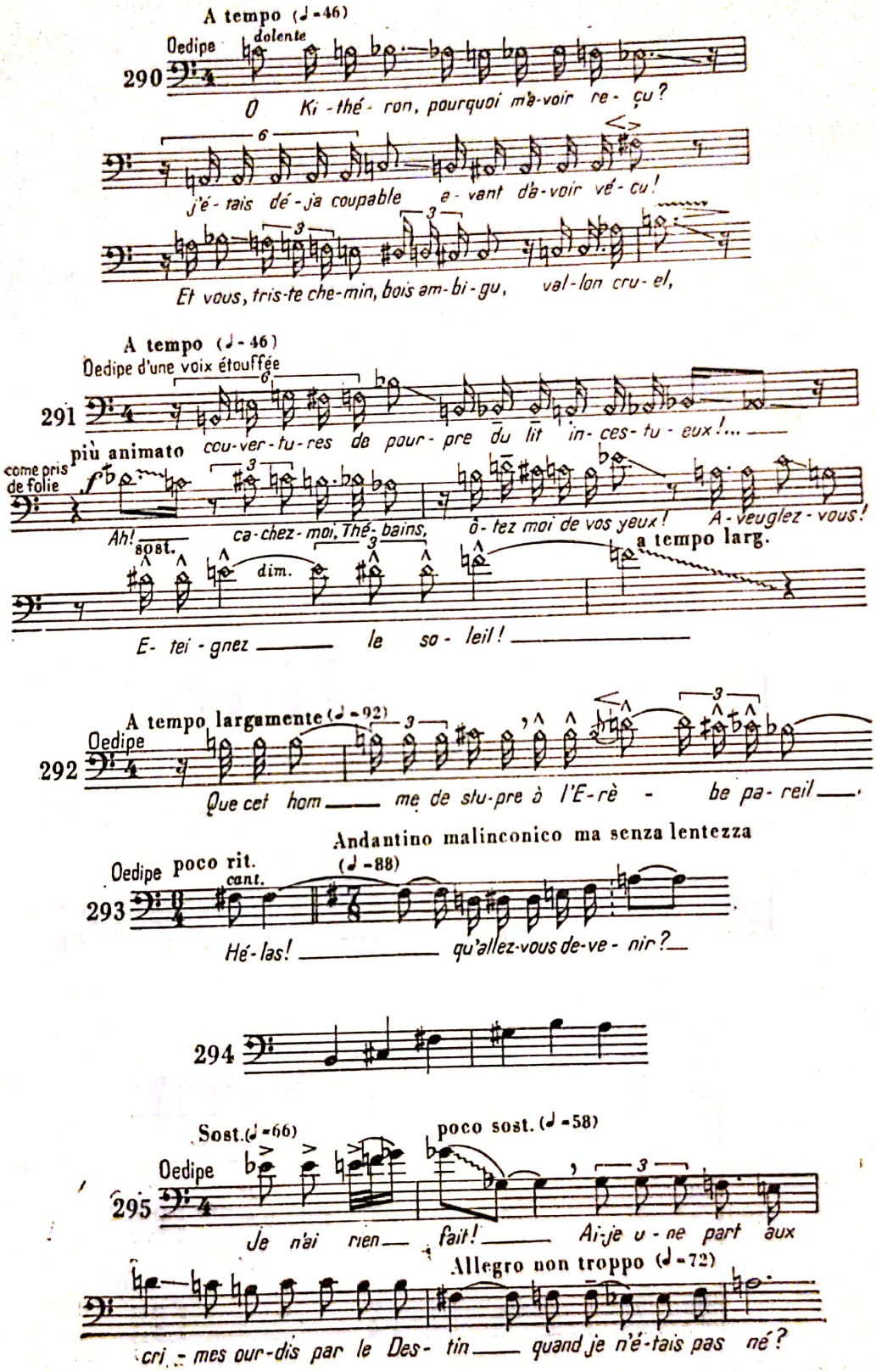
Scanned with OKEN Scanner



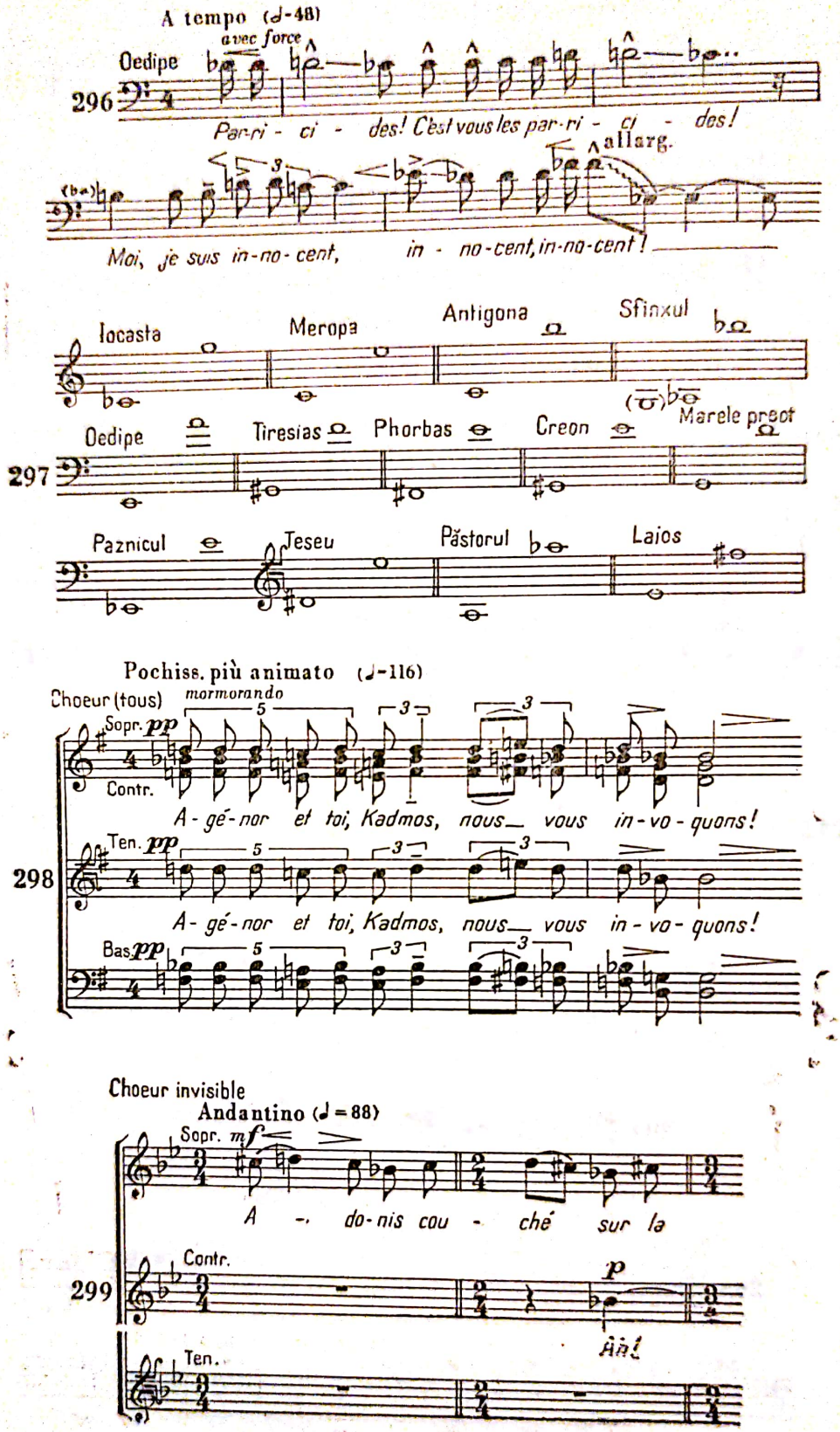
Scanned with OKEN Scanner



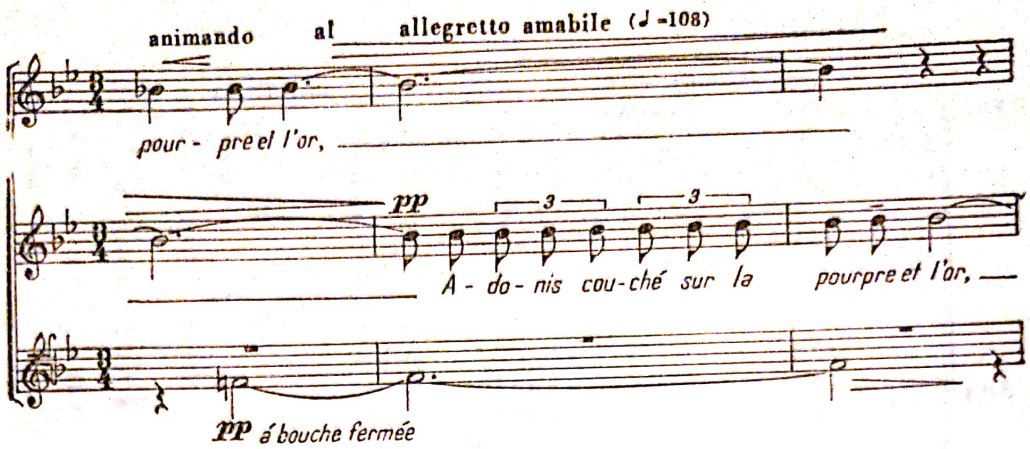
Scanned with OKEN Scanner

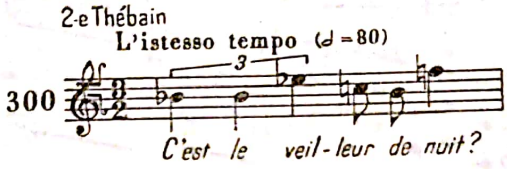


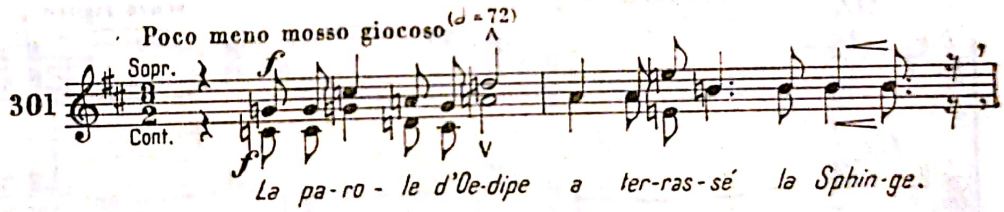
Scanned with OKEN Scanner

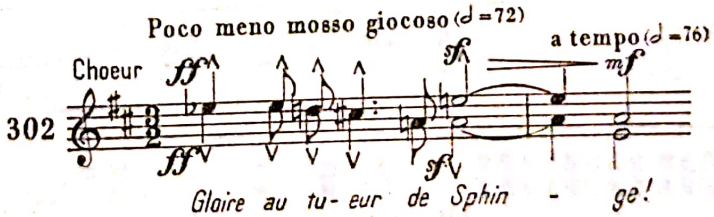


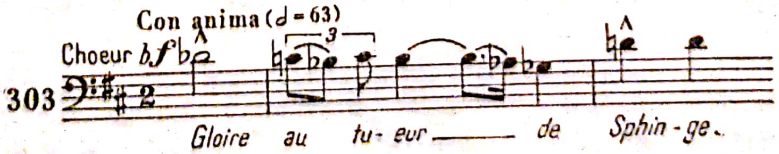
Scanned with OKEN Scanner



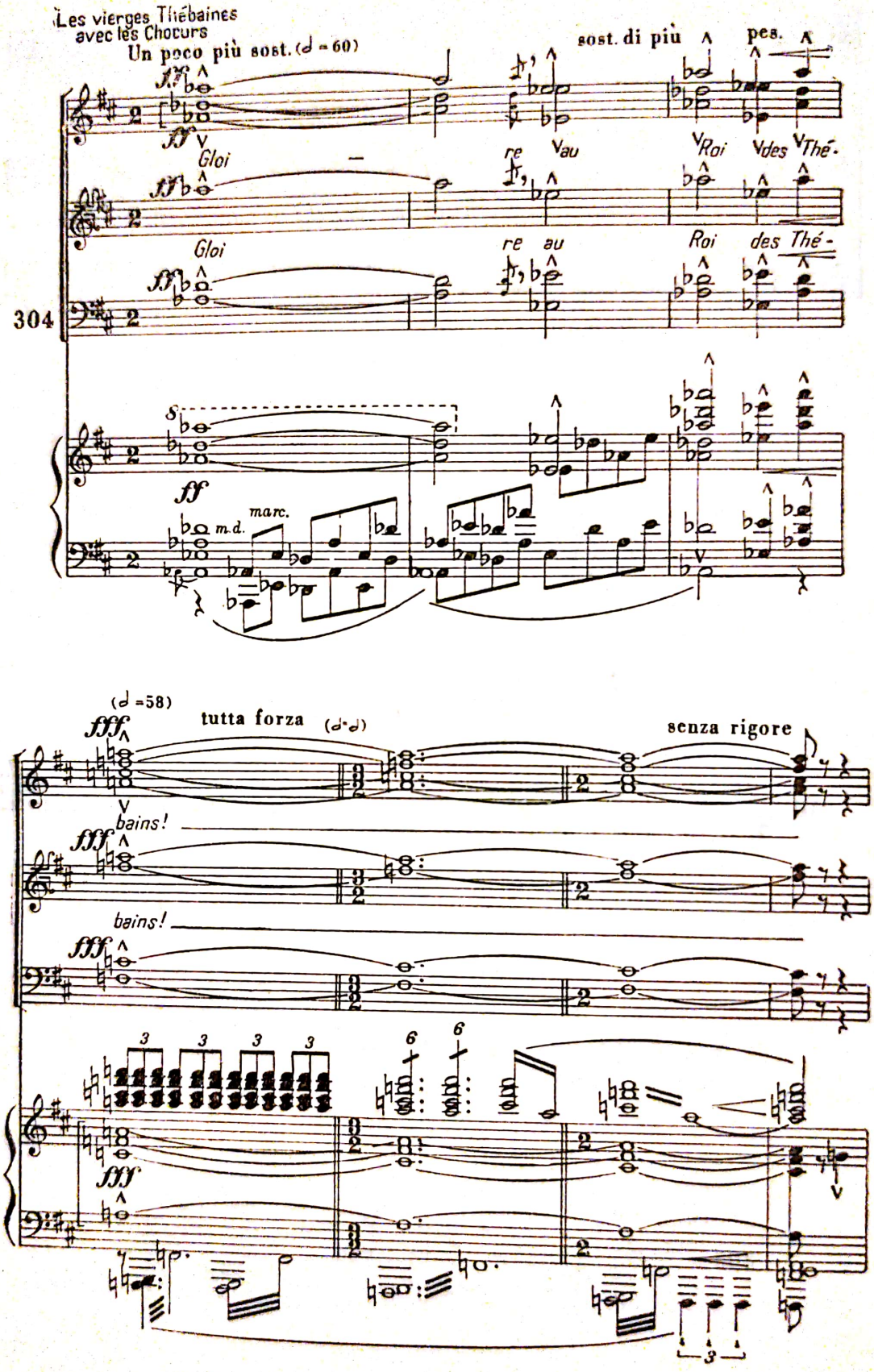




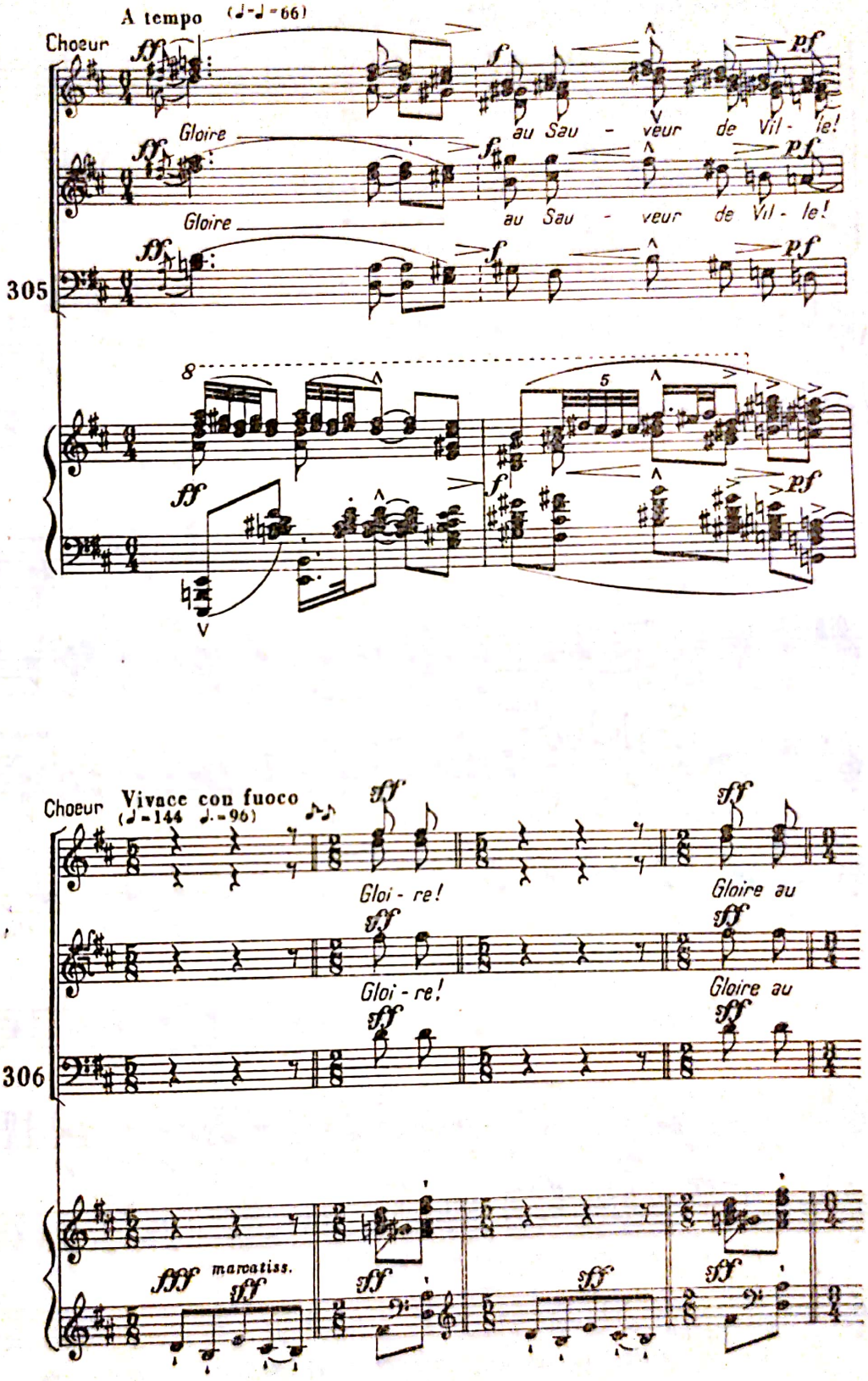




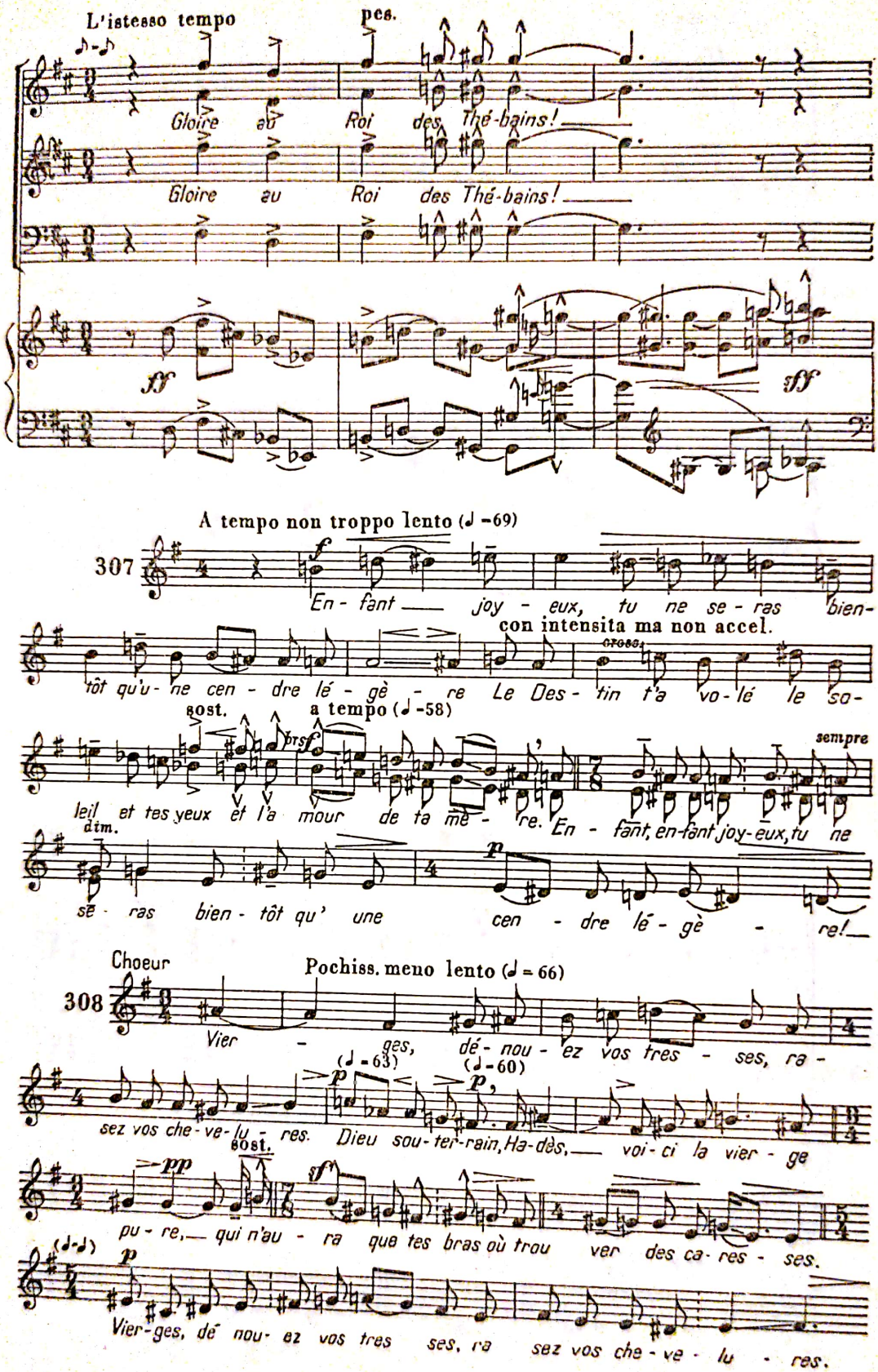
Scanned with OKEN Scanner



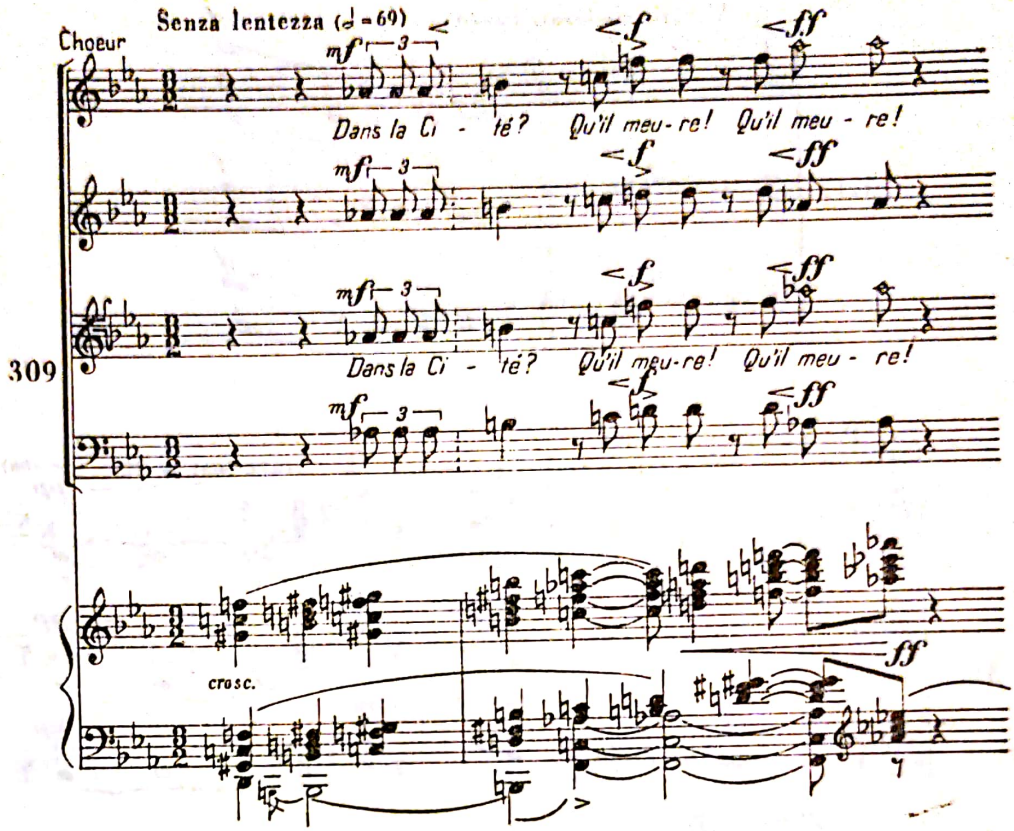
Scanned with OKEN Scanner

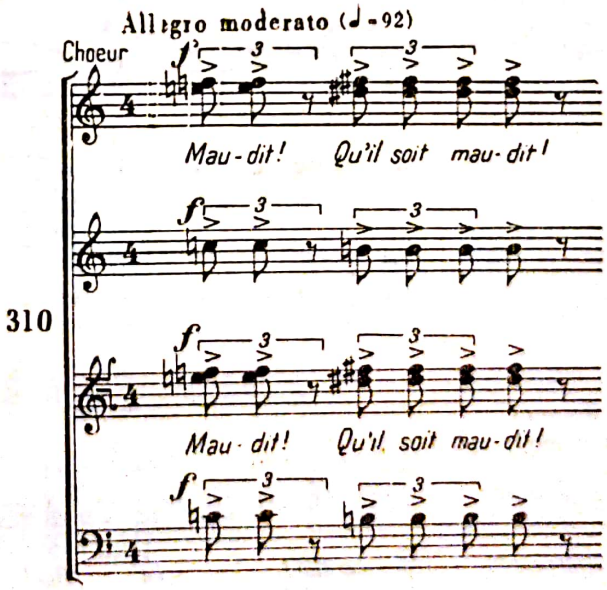


Scanned with OKEN Scanner

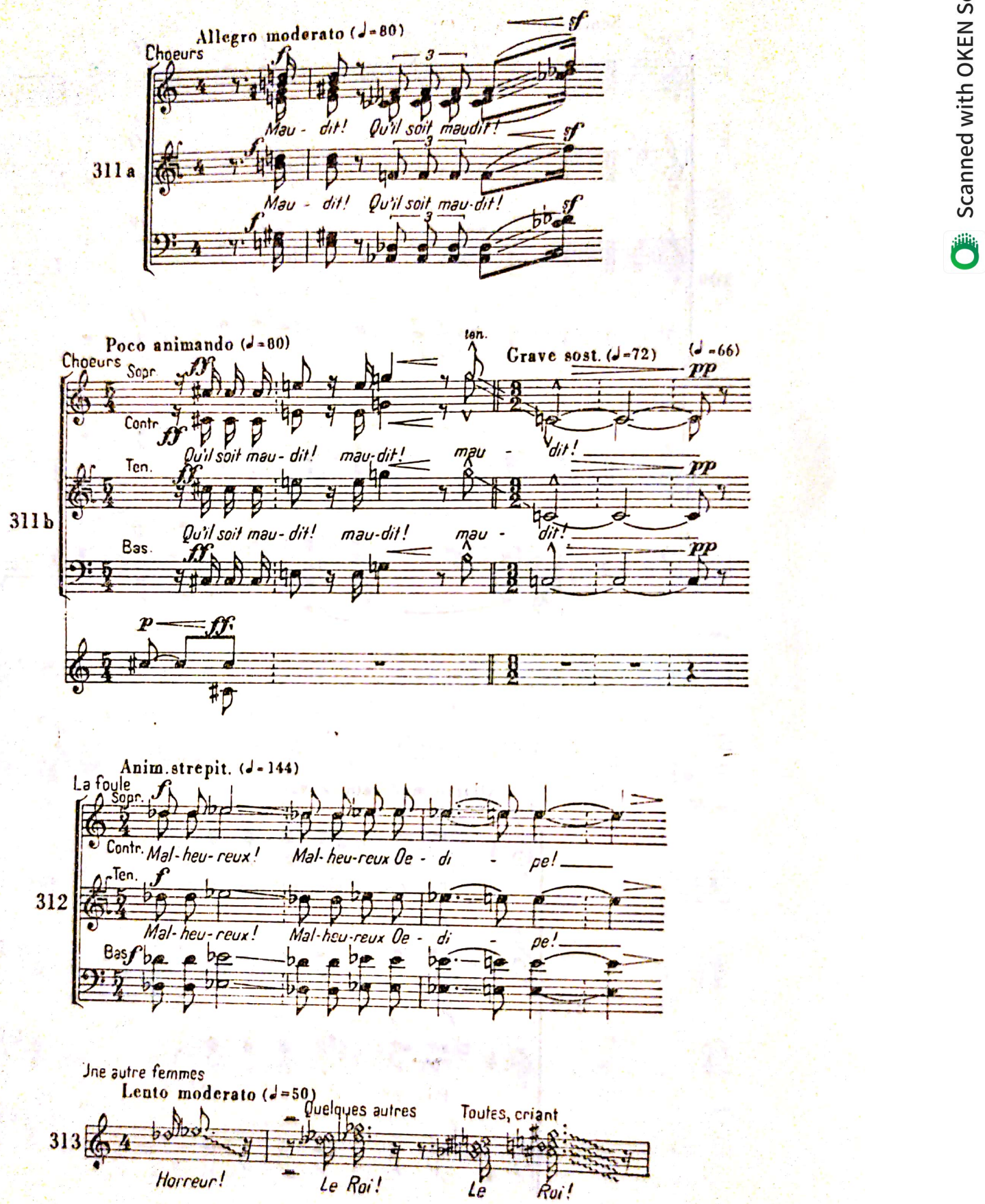


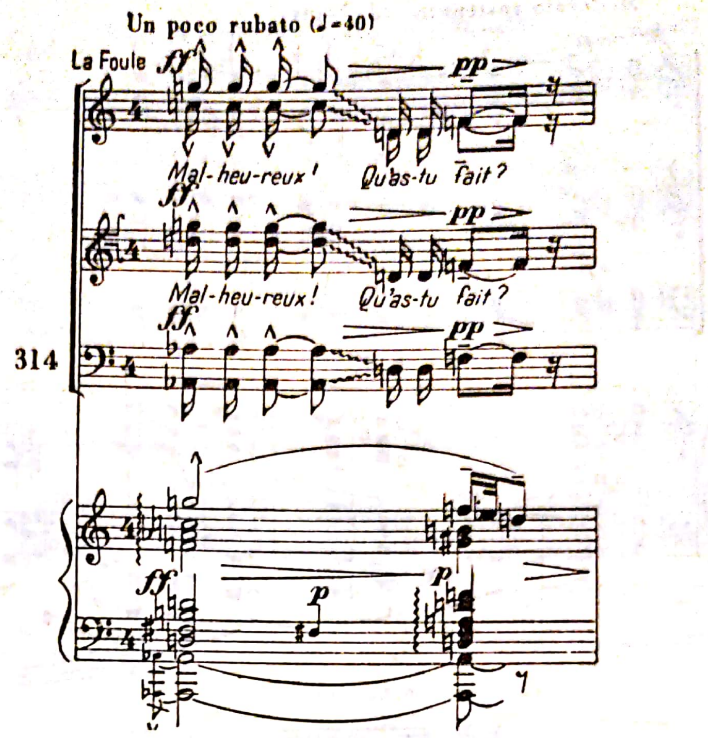
Scanned with OKEN Scanner

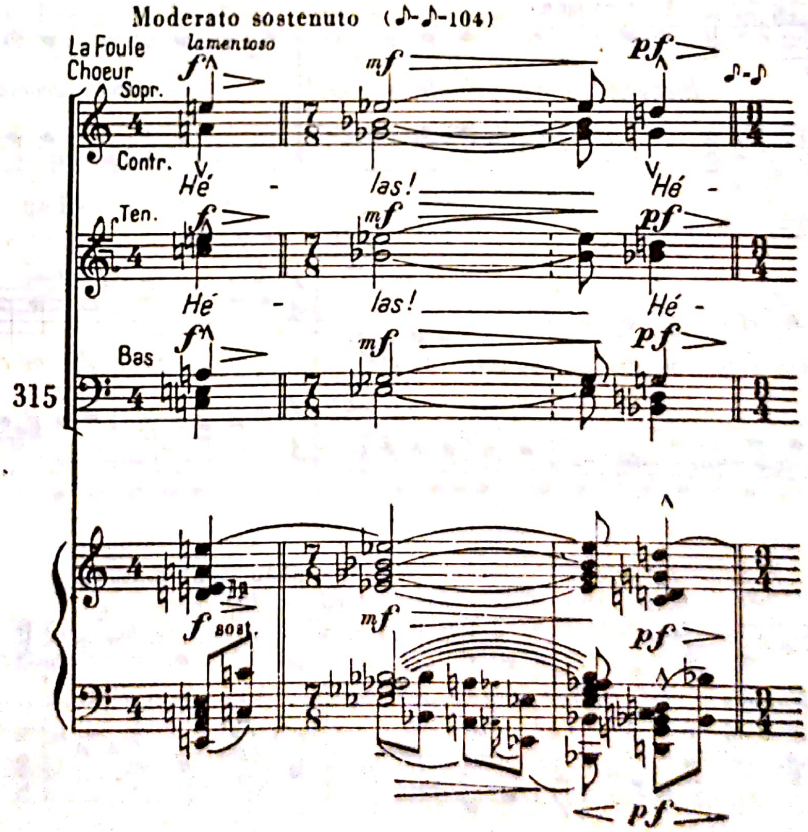




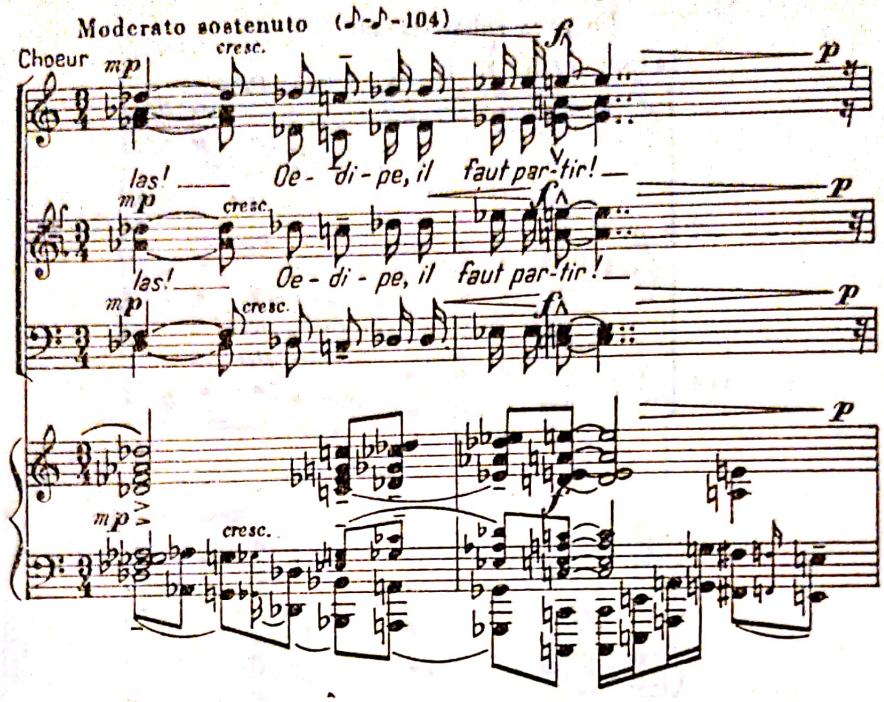
Scanned with OKEN Scanner

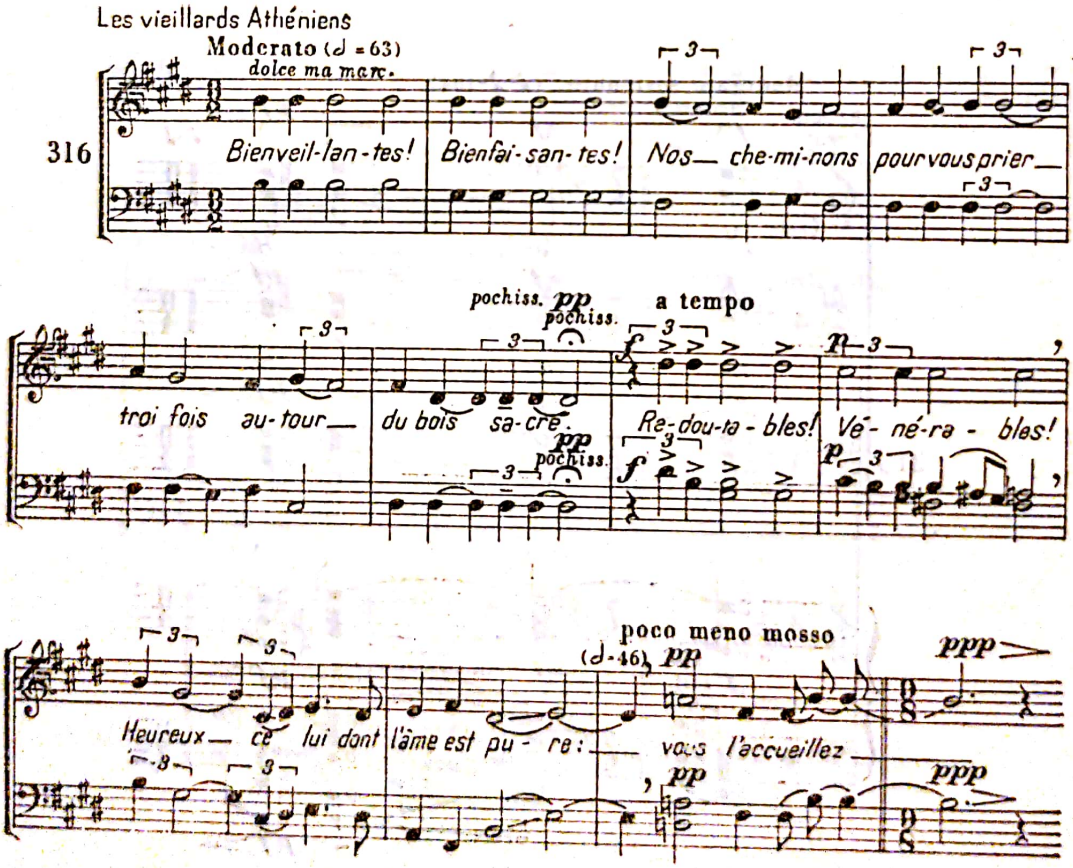

Allegro moderato (♩=80)
Choeurs
311 a
Mau - dit! Qu'il soit maudit!
Mau - dit! Qu'il soit mau-dit!
Poco animando (♩=80)
ten.
Grave sost. (♩=72)
(♩=66)
Choeurs
Sopr.
Contr.
Ten.
Bas.
Qu'il soit mau- dit! mau-dit! mau - dit!
311 b
Anim. strepit. (♩=144)
La foule
Sopr.
Contr.
Ten.
Bas
Mal-heu-reux! Mal-heu-reux Oe - di - pe!
312
Une autre femmes
Lento moderato (♩=50)
Quelques autres
Toutes, criant
313
Horreur!
Le Roi!
Le Roi!

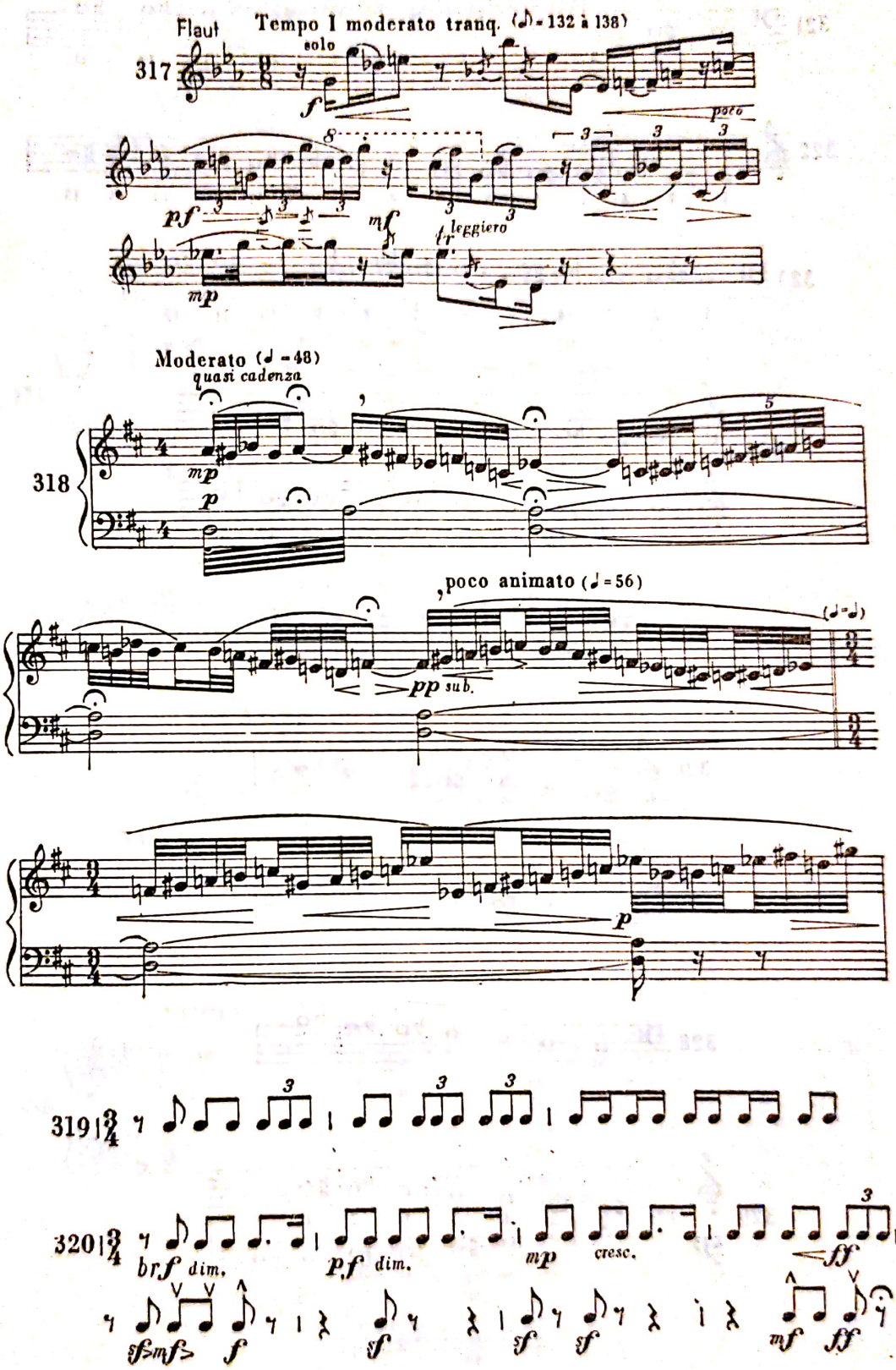




Scanned with OKEN Scanner

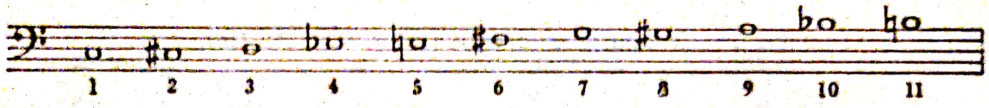

Moderato sostenuto (♪-♪-104)
Choeur
cresc.
las! Oe-di-pe, il faut par-tir!
las! Oe-di-pe, il faut par-tir!


Les vieillards Athéniens
Moderato (♩ = 63)
dolce ma marc.
316
Bienveil-lan-tes! Bienfai-san-tes! Nos che-mi-nons pour vous prier
pochiss.
a tempo
trois fois au-tour du bois sa-cré. Re-dou-ta-bles! Vé-né-ra-bles!
poco meno mosso
(♩-46)
Heureux ce lui dont l'âme est pu-re: vous l'accueillez

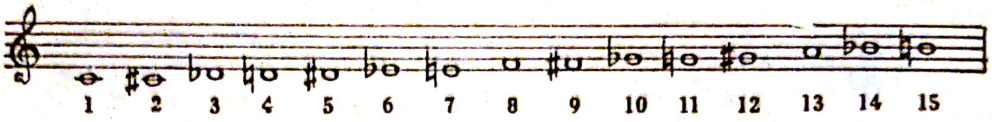


Scanned with OKEN Scanner

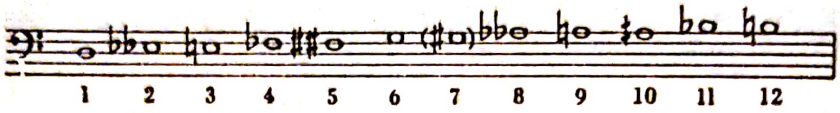
321



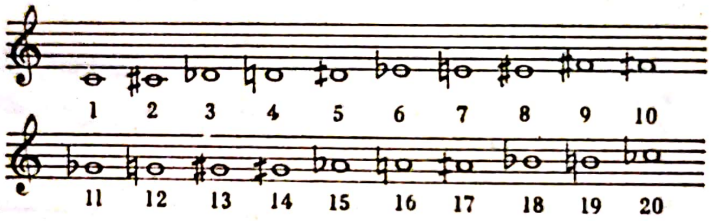
322



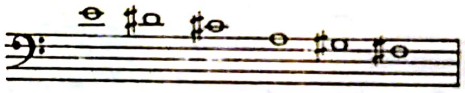
323



324

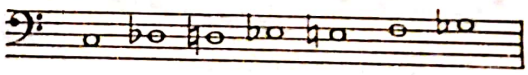


325



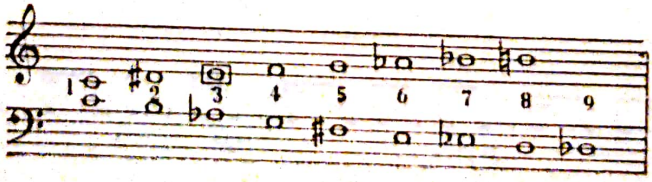
326

327

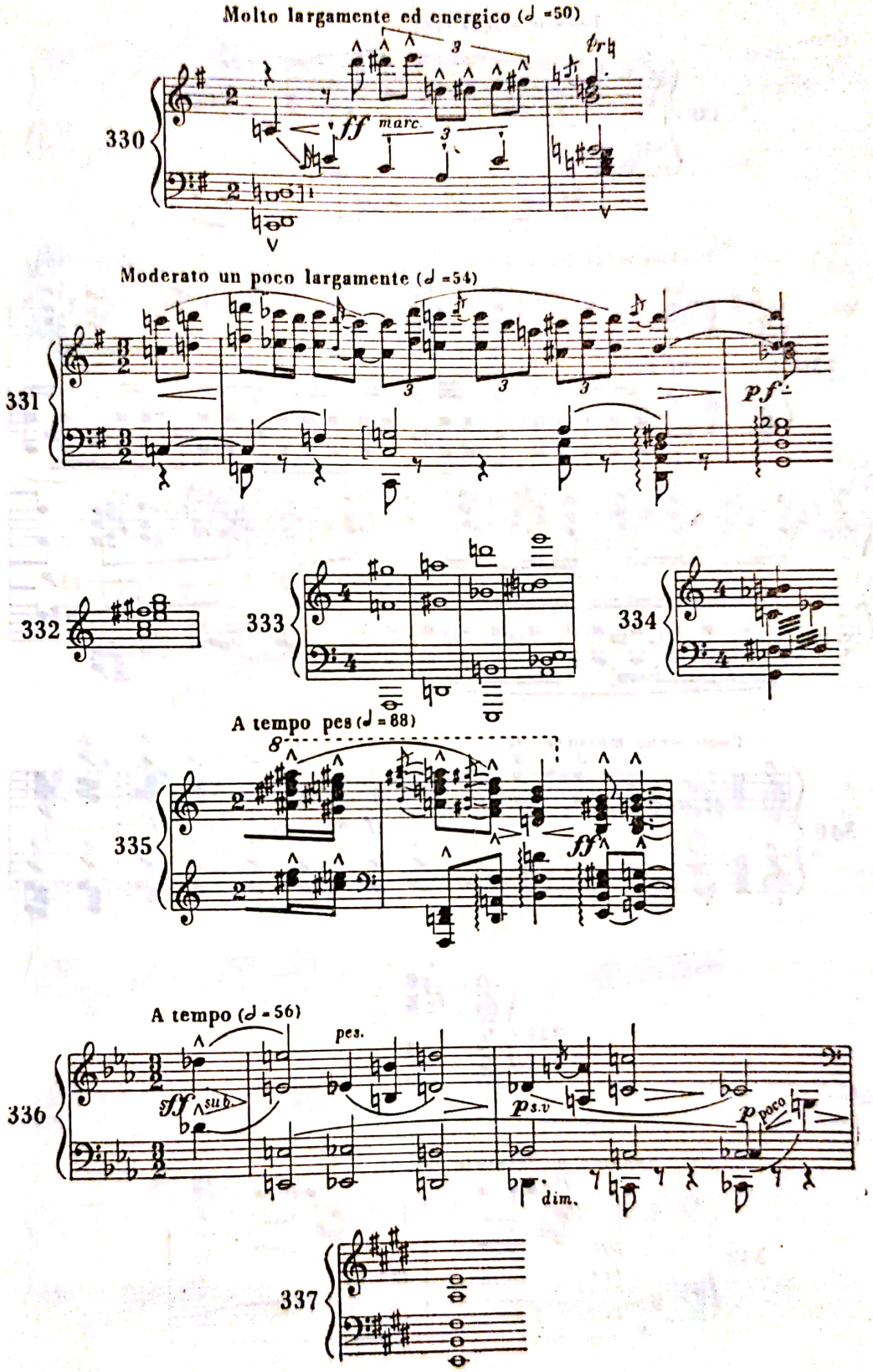


328

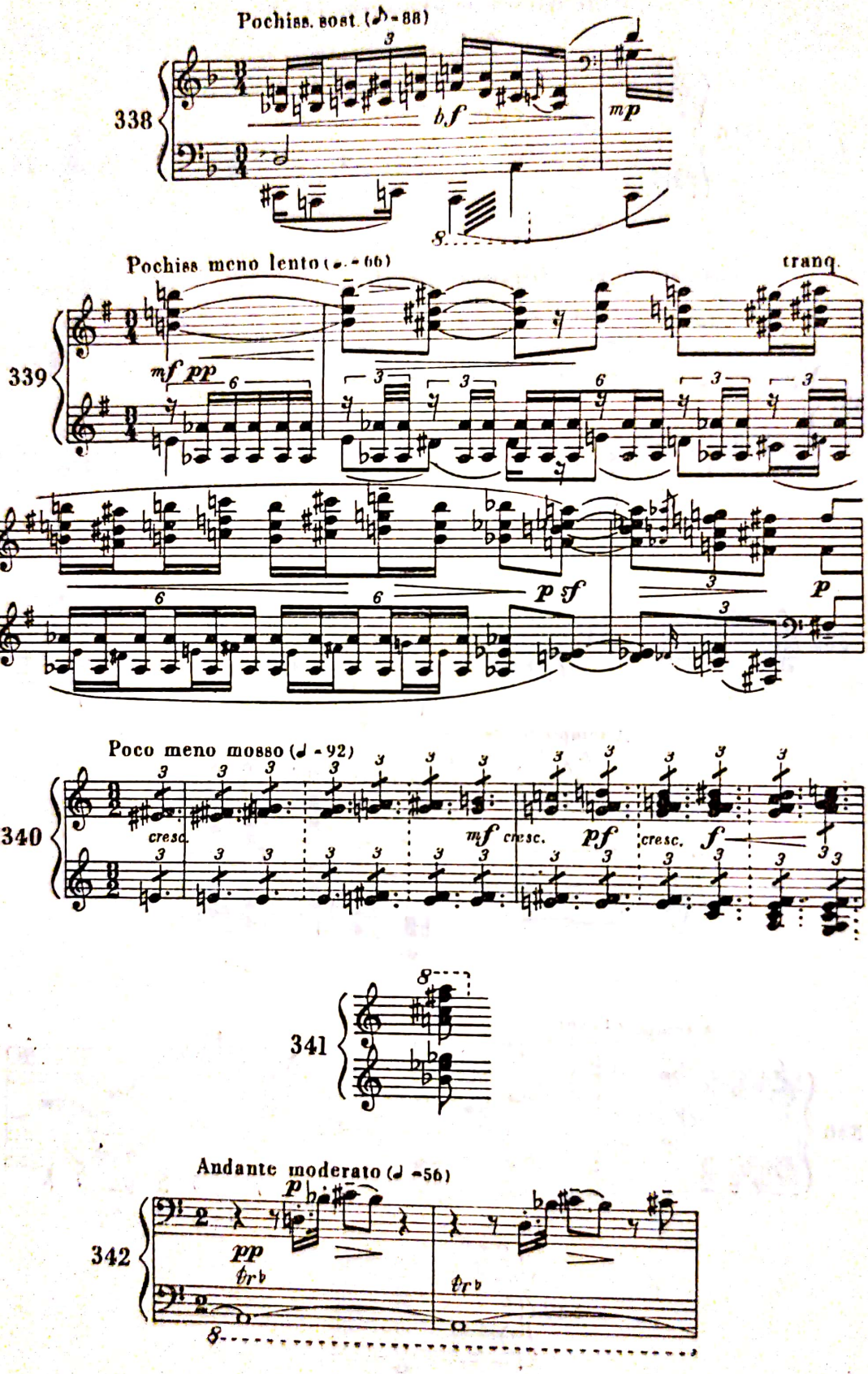
329



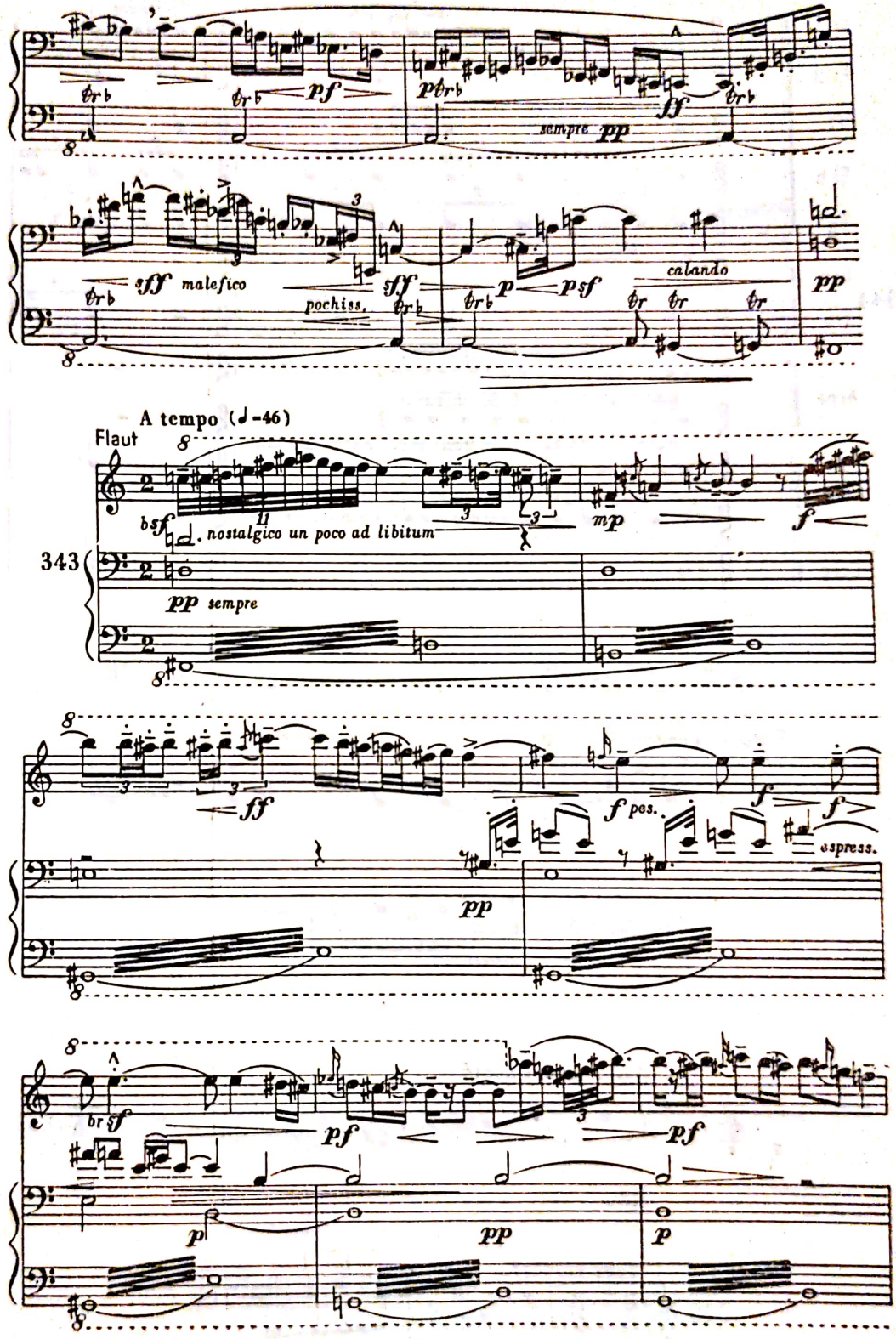
Scanned with OKEN Scanner



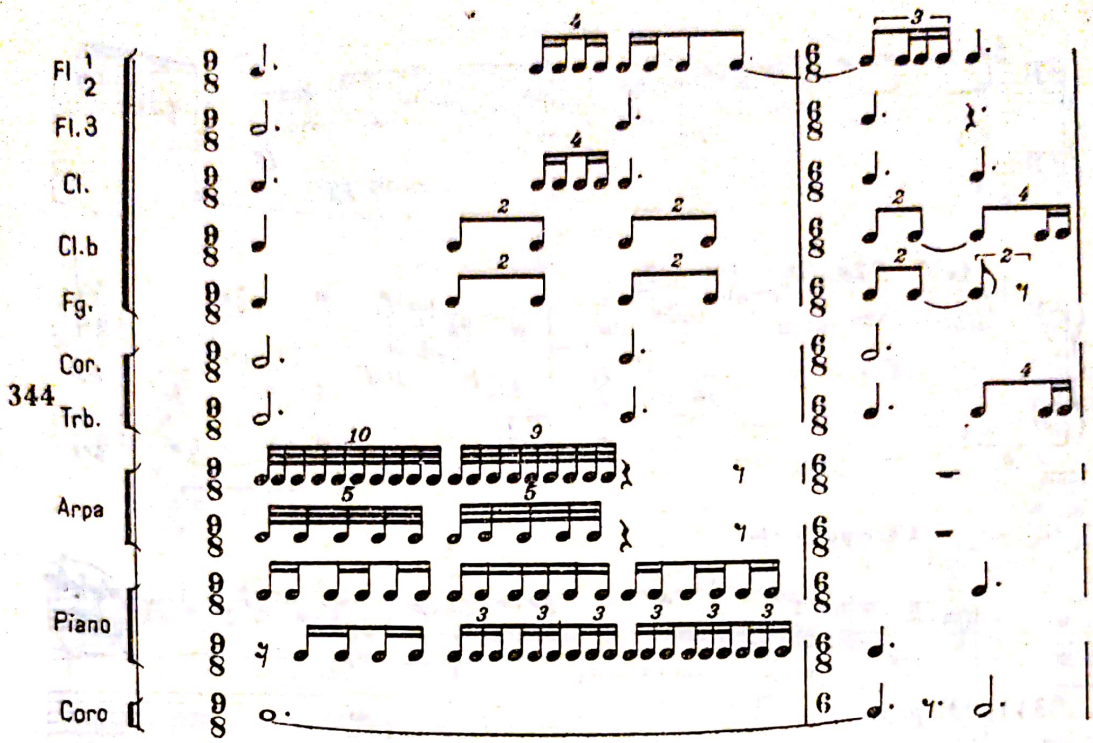
Scanned with OKEN Scanner

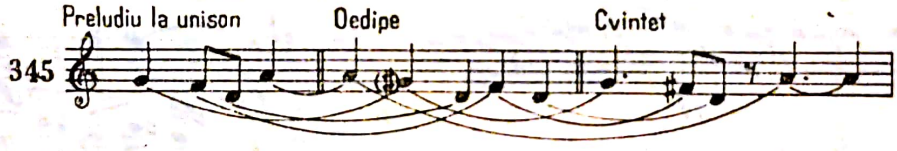


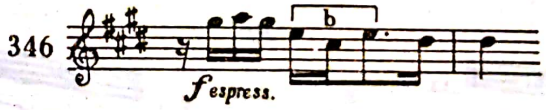
Scanned with OKEN Scanner

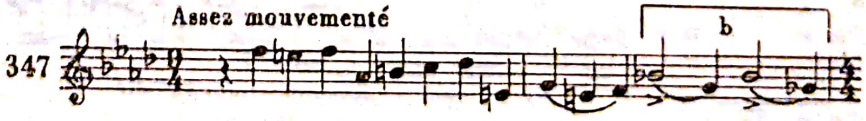


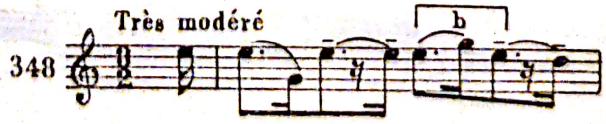
Scanned with OKEN Scanner



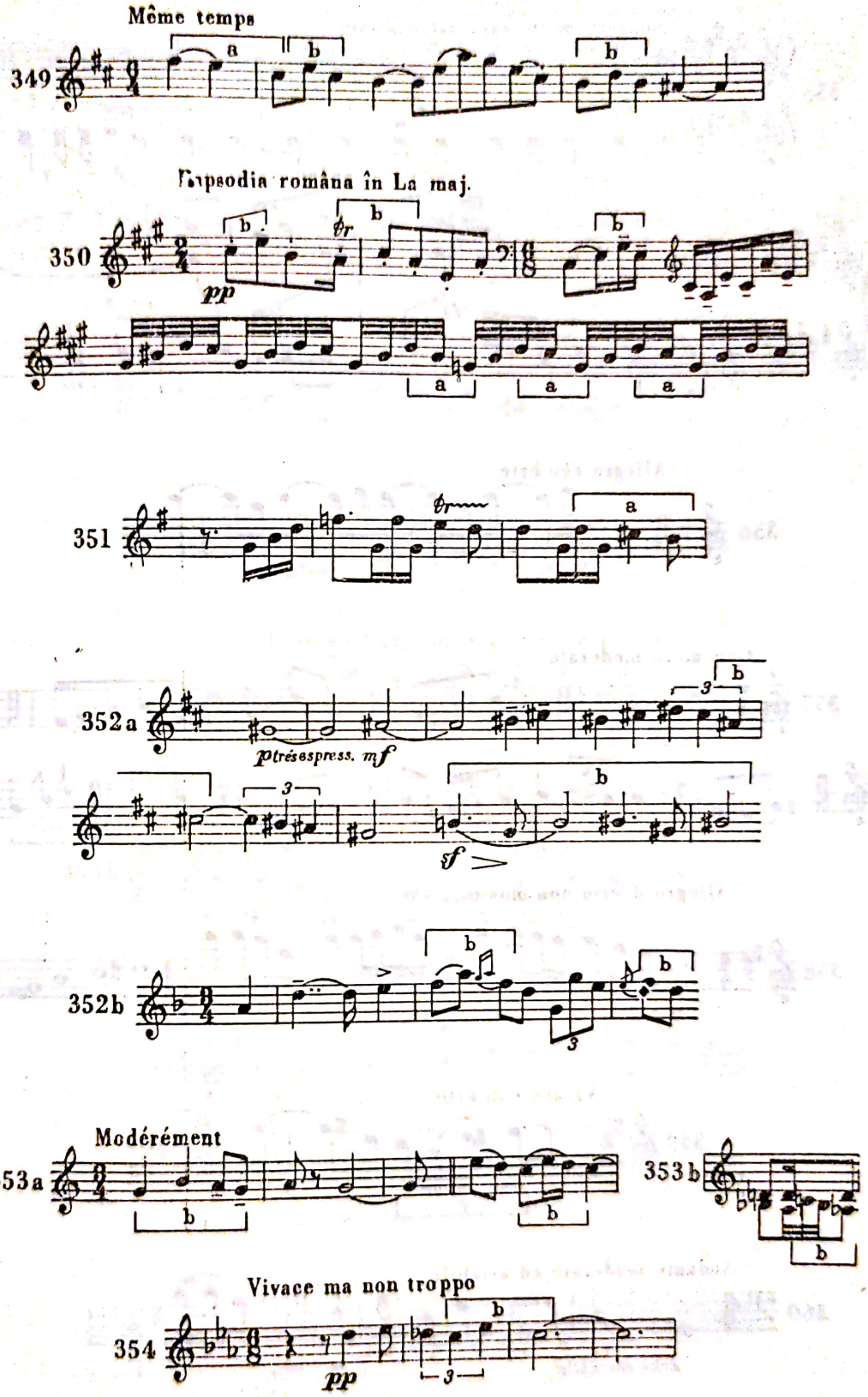




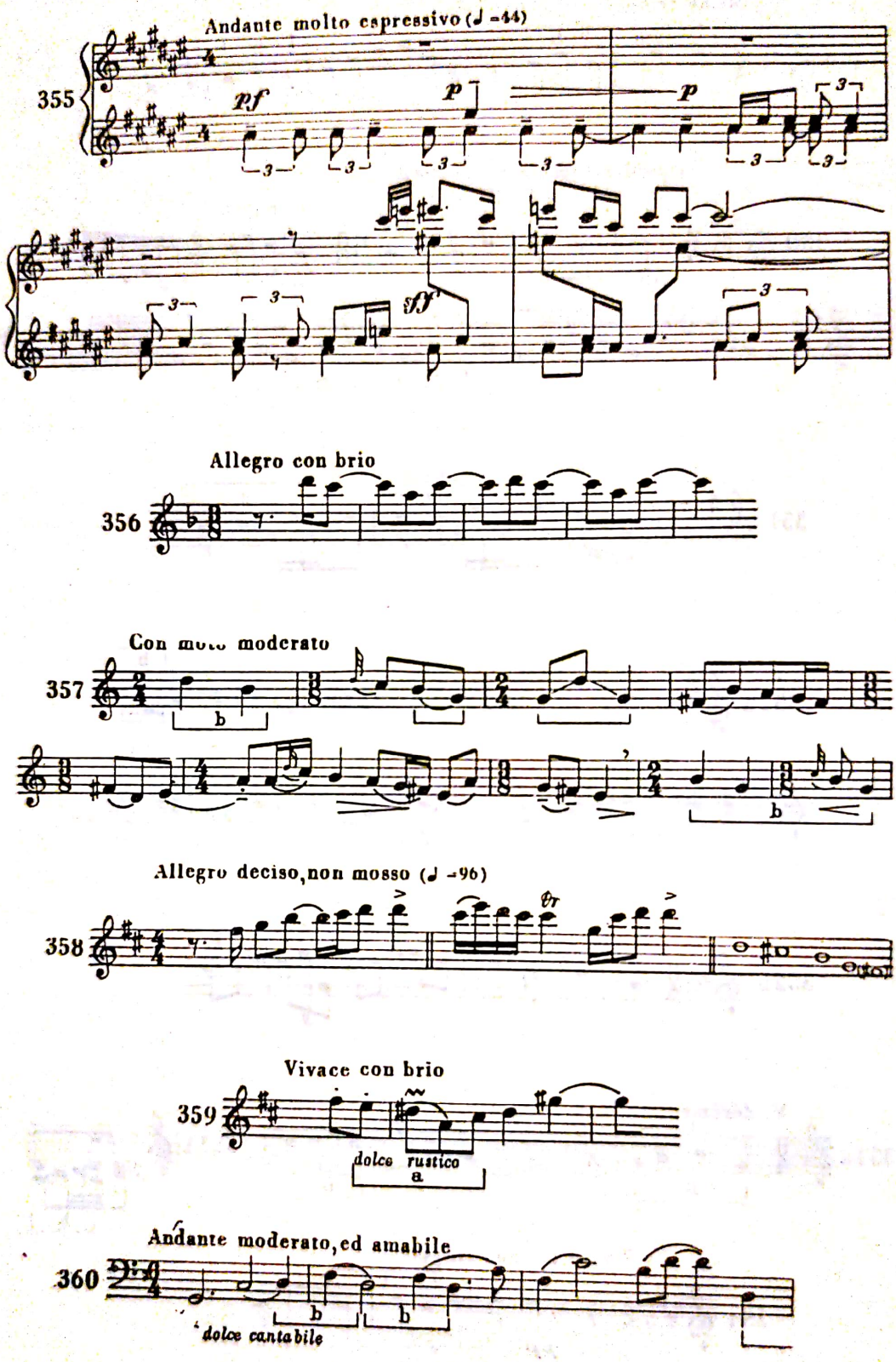




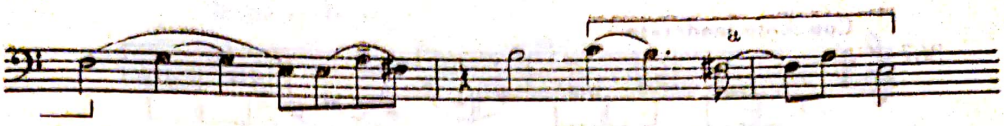
Scanned with OKEN Scanner



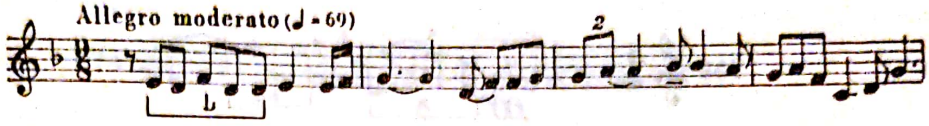
Scanned with OKEN Scanner



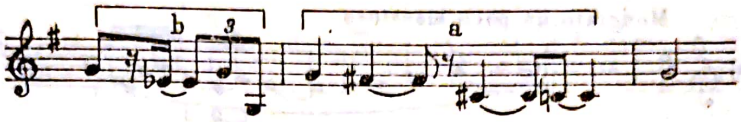
Scanned with OKEN Scanner



361 Allegro moderato (♩ = 69)



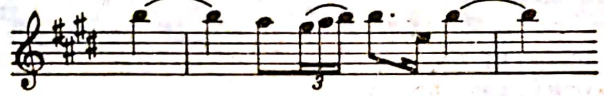
362



363

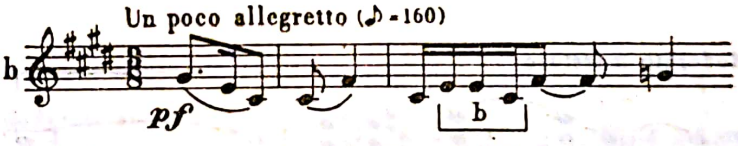
Molto moderato un poco maestoso (♩ = 84)

364a



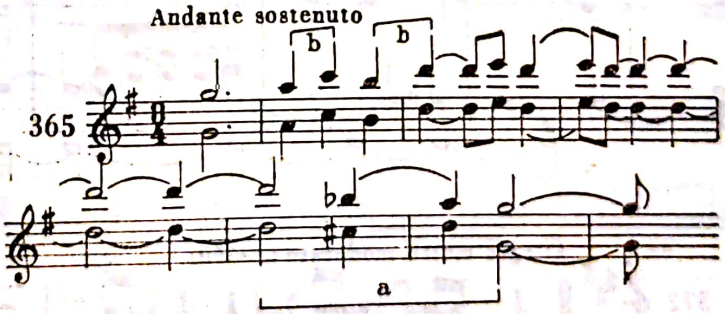
Un poco allegretto (♪ = 160)

364b



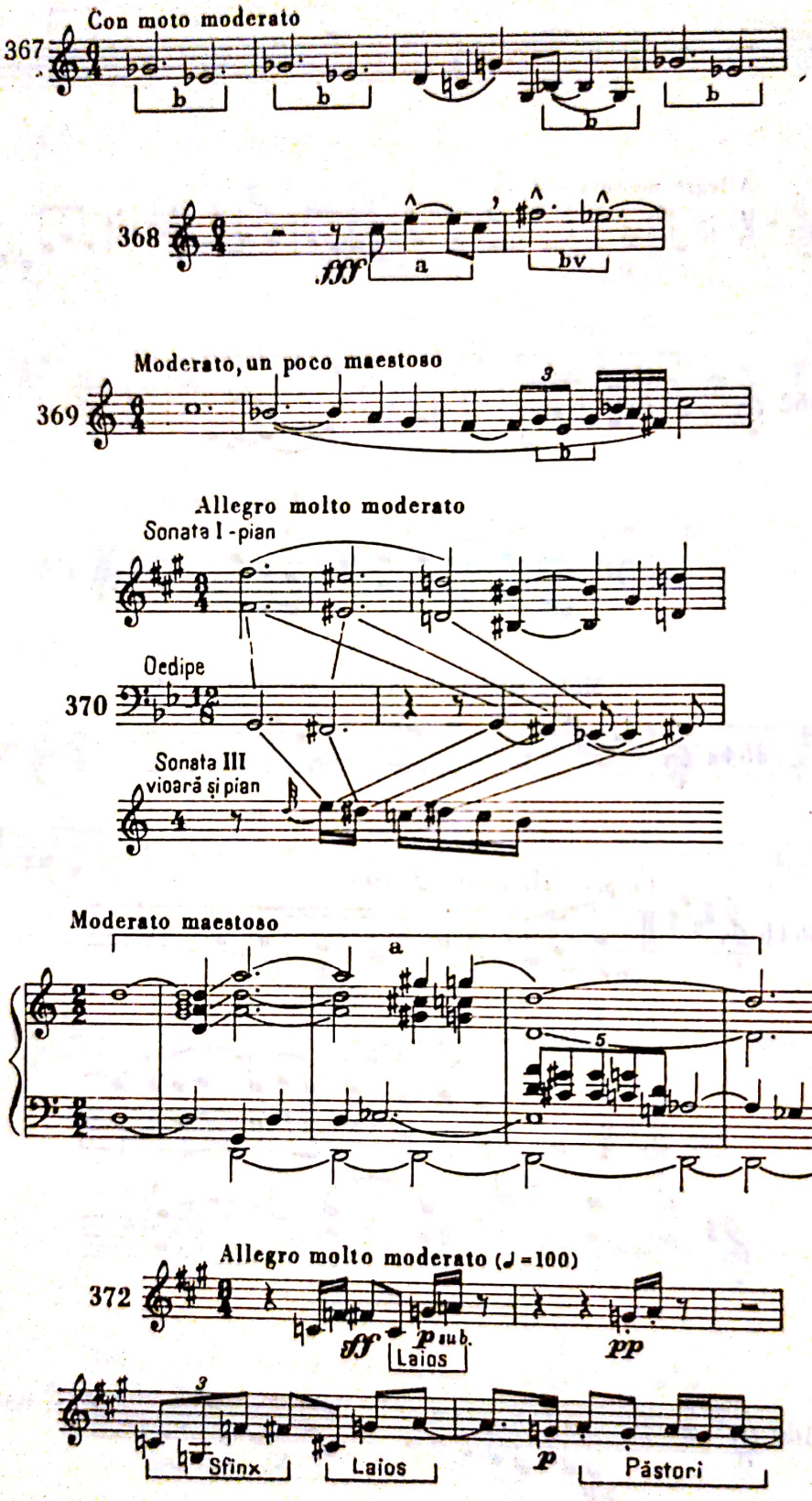
Andante sostenuto

365

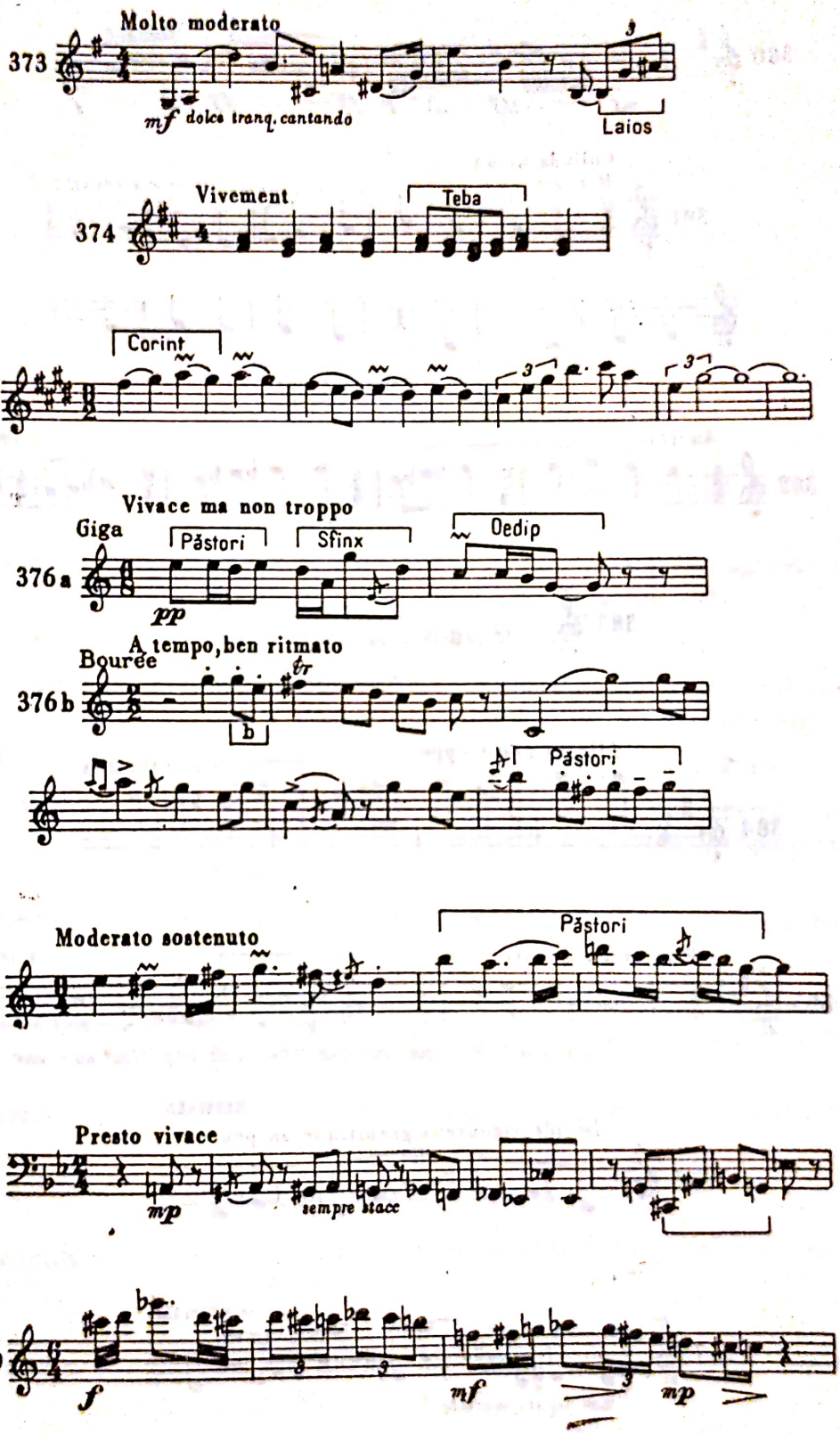


366

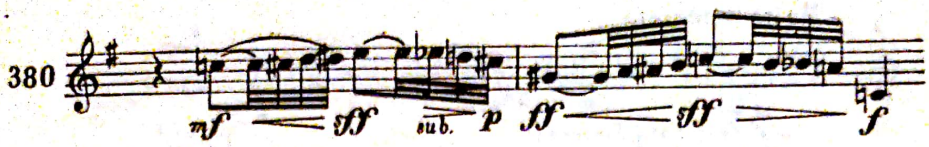
Scanned with OKEN Scanner

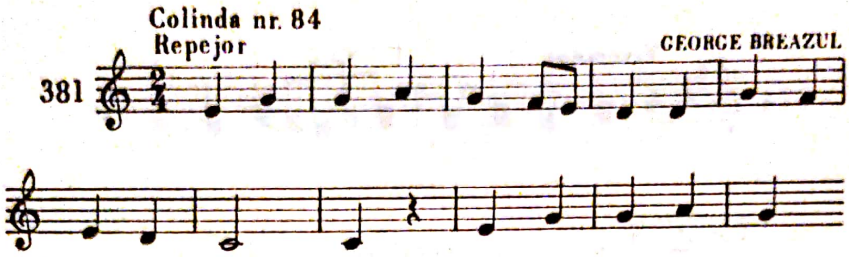


Scanned with OKEN Scanner

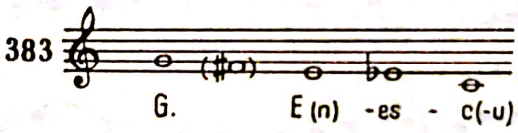


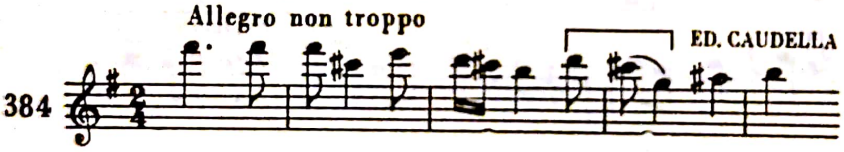
Scanned with OKEN Scanner

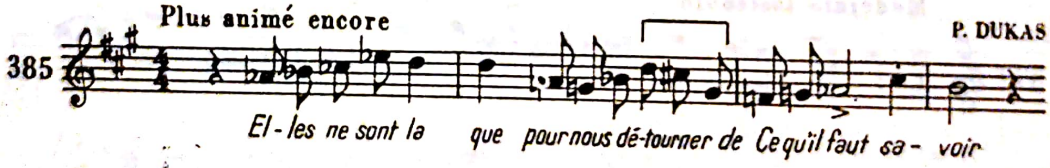

380
mf
fff
sub.
p
fff
fff
f


Colinda nr. 84
Repejor
GEORGE BREAZUL
381

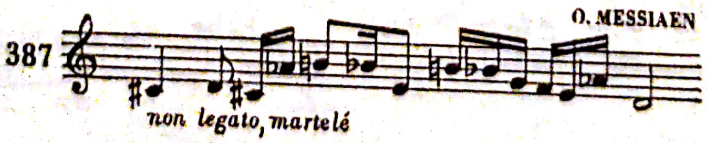
Andante
S. DRĂGOI
382


383
G.
E (n) -es - c(-u)


Allegro non troppo
ED. CAUDELLA
384


Plus animé encore
P. DUKAS
385
El - les ne sont la que pour nous dé-tourner de Ce qu'il faut sa - voir

O. MESSIAEN
Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif
386


O. MESSIAEN
387
non legato, martelé

BIBLIOGRAFIE

A. CĂRȚI

BĂLAN, GEORGE, — *George Enescu, Mesajul — Estetica*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1962.

BĂLAN, GEORGE, — *Enescu*, Editura tineretului, București, 1963.

BERGER, WILHELM, — *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1965.

BOLL, ANDRÉ, — *L'Opéra, spectacle integral*, Ollivier Perrin, Paris.

BREAZUL, GEORGE, — *Pagini din istoria muzicii românești*, ediție îngrijită de Vasile Tomescu. Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1966.

BUGHICI, DUMITRU, — *Suita și Sonata*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1965.

COSTEA, GR., LUNGU, N. și CROITORU, ION, — *Gramatica muzicii psaltice*, studiu comparativ cu notația lineară, Ed. Institutului biblic și de misiune ortodoxă, București, 1951.

CROISET, ALFRED, — *Histoire de la literature greque, Paris*, 1887—1899.

COMBARIEU, J., și R. DUMESNIL, — *Historie de la musique. De l'origine à notres jours*, tome IV, Armand Colin, Paris, 1958.

CIOMAC, EMANOIL, — *George Enescu*, manuscris, Biblioteca Uniunii compozitorilor din R.S.R.

COLLAER, PAUL, — *La musique moderne*, Ed. Meddens, Paris-Bruxelles, 1963.

DRĂGHICI, ROMEO, — *George Enescu, muzicianul patriot*, București, supliment, revista „Muzica", 1955, nr. 5.

DRUȘKIN, M. S, — *Voprosî muzîkalnoi dramaturghii operî*, Gosudarstvennoe Muzîkalnoe izdatelstvo, Leningrad, 1952.

DEBUSSY, CLAUDE, — *Domnul Croche antidiletant*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

DORET, GUSTAVE, — *Temps et contretemps*, Ed. Fribourg, 1942.

DELANNOY, MARCEL, — *Honegger*, Ed. Pierre Horay, Paris, 1953.

FERMAN, V. E, — *Opernîi teatr*, Gosudarstvennoe muzîkalnoe izdatelstvo, Moskva, 1961.

F., FONI, N., MISIR, M., VOICANA, E., ZOTTOVICEANU, — *George Enescu*, Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1964.

FLEG, EDMOND, — *Oedipe, Tragèdie lyrique en quatre actes et six tableaux, Poème* de E. Fleg, Musique de G. Enesco, Paris, Calman Levy.

FIRCA, GHEORGHE, — *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1966.

GUBOV, IGOR, — *Kniga o Stravinskom Triton*, Leningrad, 1929.

GAVOTY, BERNARD, — *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955.

GOLEA, ANTOINE, — *Esthétique de la musique contemporaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964.

HOHLOVKINA, L., — *Zapadno-evropeiskaia opera*, Gosudarstvennoe Muzîkalnoe izdatelstvo, Moskva, 1962.

HODOROABĂ, N., — *George Enescu, Contribuţiuni la cunoaşterea vieţii sale*, Iaşi, 1928.

IARUSTOVSKI, BORIS, — *Dramaturghia ruskoi opernoi clasiki*, Muzîkalnoe izdatelstvo, Moskva, 1953.

HOFFMAN, ALFRED, — *Drumul operei*, vol. I, Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1960.

HONEGGER, A., — *Sînt compozitor*, Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1966.

IANONCH GUSTAV, — *Convorbiri cu Franz Kafka*, Gesprăche mit Kafka, Fischer Bücherei, 1961.

KOECHLIN, CHARLES, — *Charles Gabriel Fauré*, Paris.

KUN, N. A., — *Legendele şi miturile Greciei antice*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1964.

LEIBOVITZ, RENÉ — *Introduction à la musique de douze sons*, L'Arche, Paris.

LEIBOVITZ, RENÉ — *Histoire de l'Opéra*, Buchet Chastel, Paris, 1957.

LISZT, FR., — *Izbrannîe statii*, Gosudarstvennoe Muzîkalnoe izdatelstvo, Moskva, 1959.

LORENZ, A., — *Das Geheimnis der Form* bei R. Wagner, Bd. 1 „Der Ring des Nibelungen" Berlin, 1924.

MAGNANI, LUIGI, — *Le frontiere della musica, Da Monteverdi a Schoenberg*, Richardo Ricciardini, Editore, Milano-Napoli.

MARX-ENGELS, — *Despre artă şi literatură*, Buc. E.S.P.L.A., 1953.

Scanned with OKEN Scanner

MESSIAEN, OLIVIER, — *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc, Ed. Musicales, Paris.

PIPPIDI, D. M., — *Tragicii greci*, antologie, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958.

ROLLAND, ROMAIN, — *Călătorie în ţara muzicii*, Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1964.

RUSU, LIVIU, — *Eschil, Sofocle, Euripide*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1961.

STUCKENSCHMIDT, — *Oper in dieser Zeit*. în „Musik der Zeit" IS 5 Bonn, 1955.

TOMESCU, VASILE, — *Alfonso Castaldi*, Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1958.

TOMESCU, VASILE, — *Alfred Alessandrescu*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1962.

* * * — *Tragicii greci*, Antologie, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1958.

TUDOR, ANDREI, — *Enescu*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956.

VLAD, ROMAN, — *Storia della dodecafonia*, Edizioni Suvini Zerboni, 1958.

VOICULESCU, LUCIAN, — *George Enescu şi opera „Oedip"*, Bucureşti, Ed. Fundaţiilor, 1947 şi E.S.P.L.A., 1956.

B. TEXTE DE GEORGE ENESCU ŞI INTERVIURI

ENESCU, GEORGE, — „À propos de l'Opéra chez nous", „L'Independence roumaine", nr. 12 229, 26 oct.—8 noiembrie, 1915.

ENESCU, GEORGE, — „De la musique roumaine", „La Revue musicale", Paris, 1931, iulie-august.

ENESCU, GEORGE, — „«Opera» şi Maestrul Enescu", „Neamul Românesc", Iaşi, 1918, 10 mai.

ENESCU, GEORGE, — „Notre enquête sur la crise et la forme de théâtre lyrique", „Le Courier Musical", Paris, 1923, 10 aprilie.

ENESCU, GEORGE şi FLEG, EDMOND, — „La première création de la saison de l'opéra «Oedip»", „Le Matin", Paris, 1936, 7 martie.

ARTEMIE, LIVIU, — „Maestrul George Enescu despre viaţa muzicală românească... Oedip. Proiecte pentru viitor", „Rampa", Bucureşti, 1927, 16 noiembrie.

ARTEMIE, LIVIU, — „George Enescu ne destăinuieşte ce l-au învăţat cei 50 de ani de viaţă...", „Rampa", Bucureşti, 1931, 16 septembrie.

* * * — „«Oedip» de George Enescu la Opera din Paris. Ce declară compozitorul cîteva zile înainte de premieră", „Adevărul", Bucureşti, 1936, 12 martie.

ARCHIP, TICU, — „Cînd George Enescu vorbeşte", „Jurnalul de Dimineaţă", Bucureşti, 1945, 6 mai.

Scanned with OKEN Scanner

BOCU, MARILINA — „De vorbă cu George Enescu", „Vestul", Timişoara, nr. 1828, 1936, 25 iunie.

BIBERI, ION, — „Lumea de mîine. De vorbă cu maestrul George Enescu", „Democraţia", decembrie, Bucureşti, 1945.

BRUYR, JOSE, — „Un entretien avec Georges Enesco", „Le Guide du Concert", Paris 1936, 13 martie.

CANDIANO, V., — „Maestrul Enescu vorbeşte ziarului «Izbînda» despre lucrările sale viitoare...", în „Izbînda ilustrată", Bucureşti, 11 aprilie 1921.

CLEANTE (CESAR TITUS STOIKA) — „Psihologia creaţiunii artistice, cum o defineşte maestrul G. Enescu", „Rampa nou ilustrată", Bucureşti, 1916, 19 iunie.

COMARNESCU, PETRU, — „Arta românească privitoare la problemele specificului românesc. De vorbă cu maestrul G. Enescu", „Politica", Bucureşti, 1927, 5 februarie.

COMARNESCU, PETRU, — „Maestrul George Enescu despre criza vieţii noastre muzicale", „Politica", Bucureşti, 1927, 16 noiembrie.

GRINDEA, MIRON, — „Un ceas cu George Enescu. Între artă şi politică. Geneza operei «Oedip»", „Dimineaţa", Bucureşti, 1936, 19 octombrie.

HORIA, G., — „De vorbă cu maestrul Enescu", „Rampa nou ilustrată", Bucureşti, 1916, 25 aprilie.

* * * — „Înainte de premiera operei «Oedip» la Paris. O interesantă convorbire cu George Enescu", „Rampa", Bucureşti, 1936, 29 februarie.

LAZĂR, N. I., — „De vorbă cu George Enescu", „Neamul românesc", Bucureşti, 1936, 24 decembrie.

MASSOFF, IOAN, — „George Enescu vorbeşte «Rampei»", „Rampa", Bucureşti, 1924, 7 noiembrie.

MICHĂILESCU, GABY, — „George Enescu despre pămîntul căruia aparţine şi extraordinarul proces al creaţiei sale", „Duminica", Bucureşti, 1942, 27 septembrie.

P(ETROVICI), A(LEX.), — „Maestrul Enescu are aproape terminată opera «Oedip»", „Rampa", Bucureşti, 1929, 14 septembrie.

THESPIS, — „La D. Enescu. Interviul zilei. În jurul Operei Române", „Rampa nou ilustrată", Bucureşti, 1915, 6 septembrie.

C. STUDII, ARTICOLE ŞI CRONICI

ALESSANDRESCU, ALFRED, — „La 3-ème Symphonie de Georges Enesco", „L'Independence roumaine", Bucureşti, 1921, 2 aprilie.

ARGHEZI, TUDOR, — „Un jubileu de lăută", „Adevărul literar şi artistic", Bucureşti, 1931, 1 noiembrie.

Scanned with OKEN Scanner

AUBERT, LOUIS, — „Oedipe à l'Opéra", „Le Journal", Paris, 1936, 13 mars.

BOURGEOIS, JACQUES, — „27 ans après sa création Oedipe d'Enesco fait toujours sensation", „Arts", Paris, 1963, 29 mai—4 iunie.

BOURGEOIS, JACQUES, — „Après 27 ans d'absence Oedipe d'Enesco reparait a l'Opéra . . . mais en roumain", „Le Guide du Concert", Paris, 1963, 7—13 iunie.

BOERTSOEN, JEAN, C., — „Oedipe", „Le Peuple", Bruxelles, 1956, 8 martie.

BORGOVAN, ION, — „Oedip, de G. Enescu", „Epoca", București, 1936, 25 martie.

BALEA, ILIE, — „Oedip și criteriile capodoperei", „Tribuna", Cluj, 1965, 27 mai.

BENAZET, HENRY, — „Oedipe, Le Petit Parisien", Paris, 1936, 11 martie.

BRĂILOIU, CONSTANTIN, — „Jubileul Maestrului G. Enescu", „Adevărul literar și artistic", București, 1931, 1 noiembrie.

BLOCH, GILLBERT, — „L'Opéra de Bucarest présente au Palais Garnier un Oedipe de grande classe", „l'Humanité", Paris, 1963, 23 mai.

BERLIOZ, PIERRE, — „Repetition generale, Oedipe à l'Opéra", „Le Jour", Paris, 1936, 11 martie.

BERLIOZ, PIERRE, — „Le travail formidable des repetition d'Oedipe par G. Enesco", „Le Jour", Paris, 1936, 2 mars.

BERGER WILHELM, și COSTINESCU, GH., — „Poemul «Vox Maris»", revista „Muzica", București, 1964, nr. 9.

BERT, GUSTAVE, — „Avant Oedipe à l'Opéra G. Enesco", „L'Intransigeant", Paris, 1936, 11 martie.

BERT, GUSTAVE, — „A L'Opéra, Oedipe", „L'Intransigeant", Paris, 1936, 12 martie.

BRUSSEL, ROBERT, — „Les Concerts Enesco à Paris", „Le Figaro", Paris, 1924, 31 martie.

BURGHESTHAL, R., — „Oedipe de G. Enesco à l'Opéra de Paris", „Matin Belge", 1936, 23 martie.

BRUNEL, RAOUL, — „A l'Opéra Oedipe", „l'Oeuvre", Paris, 1936, 16 martie.

BOULEZ, PIERRE, — „Stravinski demeure", „La Musique Russe", Presse Universitaires de France, Paris, 1962, vol. I.

CAUDELLA, EDUARD, — „Muzica noastră națională", „Curierul artelor", București, 1921, nr. 79—84.

CĂLINESCU, GEORGE, — „La un portret al lui George Enescu", „Adevărul literar și artistic", 1931, 1 noiembrie.

COLFESCU, AL., — „TOB la Sofia", revista „Muzica", București, 1965, nr. 11.

CHIRIAC, MIRCEA, — „Rapsodiile Române de G. Enescu", revista „Muzica", Buc., 1958, nr. 7.

CHANTAVOINE, JEAN, — „La semaine musicale, Academie Nationale de Musique, Oedipe", „Le Menestrel", Paris, 1936, 20 mart.

Scanned with OKEN Scanner

COEUROY, ANDRÉ, — „Complexe d'Oedipe", „Gringoire", Paris, 1936, 20 mart.

CIORTEA, TUDOR, — „Sonata III pentru vioară și pian de G. Enescu", revista „Muzica", Buc., 1955, nr. 5.

COPPOLA, PIERO, — „Dix-sept ans de musique à Paris, 1922—1939", Lausanne, F. Ronge, 1944.

CIOMAC, EMANOIL, — „Oedipe de G. Enesco", „Revista Fundațiilor", București, 1936, 1 iunie.

COSMA, OCT., L., — „Oedipe de Sofocle la Enescu și Stravinski", „Tribuna", Cluj, 1958, 30 august.

COSMA, OCT., L., — „Debussy și Enescu", „Tribuna", Cluj, 1958, 6 sept.

COSMA, OCT., L., — „Edip, Enescu v Bucharestom teatre", „Sovetskaia Muzîka", Moscova, 1958, nr. 12.

COSMA, OCT., L., — „Oedip", revista „Muzica", București, 1961, nr. 11—12.

COSMA, OCT., L., — „Moștenirea enesciană. Asupra unui leitmotiv din «Oedip»", revista „Muzica", București, 1964, nr. 3.

COSMA, VIOREL, — „Premiera operei «Oedip» de Enescu", „Nor Ghiank", București, 1958, 7 noiembrie.

COSMA, VIOREL, — „La tragedia de Edipo inspiro a Enescu una grandiosa opera", „La Roumaine d'aujourd' hui", nr. 1, 1962.

COSTINESCU, GH., — „Cvintetul pentru două viori, violă, violoncel și pian, în la minor, op. 29 de G. Enescu", „Studii și Cercetări de Istoria Artei", Ed. Academiei R.S.R., București, 1965, nr. 2.

CURZON, H(ENRI), de, — „Les répétitions générales", „Le Journal des Débats", Paris, 1936, 12 martie.

GARACOSTEA, D., — „Dinastie și creativitate", „Revista Fundațiilor", București, 1943, decembrie, nr. 12.

CHANSON, MICHEL, — „A L'Opéra Oedipe", „L'ami de Peuple", Paris, 1936, 13 martie.

CIOBANU, GHEORGHE, — „Despre așa-numita gamă țigănească", „Revista de Folclor", București, 1959, nr. 1—2.

CIOMAC, EMANOIL, — „Oedip tragedie lirică...", Versiunea românească și studiu introductiv", revista „Muzica", București, 1956, nr. 8.

CIOMAC, EMANOIL, — „Oedip, Ascensiunea culmii celei mai înalte", „Secolul XX", București, 1965, nr. 3.

COEUROY, ANDRÉ, — „À L'Opéra Oedipe", „Paris Midi", Paris, 1936, 11 martie.

DABADIE, MAURICE, A., — „Au lendemain d'Oedipe a L'Opéra", „Echo de Paris", 1936, 11 martie.

DORET, GUSTAVE, — „La musique à Paris, Première representation à L'Opéra d'Oedipe", „Gazette de Lausanne", 1936, 20 martie.

DELINI, J., — „Tout le Mythe D'Oedipe est condensé dans le drame musicale de Georges Enesco et Ed. Fleg", „Comoedia", Paris, 1936, 9 martie.

Scanned with OKEN Scanner

DEZARNEAUX, ROBERT, — „La musique, Les danses d'Oedipe de G. Enesco", „La Liberté", Paris, 1924, 1 aprilie.

DEZARNEAUX, ROBERT, — „Nul bien sans peine", „Page musicale", Paris, 1936, 20 martie.

DEZARNEAUX, ROBERT, —„À L'Opéra — Oedipe", „La Liberté", Paris, 1936, 12 mars.

DUMESNIL, RENÉ, — „Première representation d'Oedipe", „Mercure de France", Paris, 1936, 15 aprilie.

DUMESNIL, RENÉ, — „Les concerts, Homage à Enesco, «Oedipe»", „Le Monde", Paris, 1955, 24 mai.

DUMESNIL, RENÉ, — „Le compositeur G. Enesco est mort", „Le Monde", Paris, 1955, 5 mai.

DUMESNIL, RENÉ, — „L'Opéra de Bucarest à L'Opéra de Paris, Oedipe de G. Enesco et Ed. Fleg", „Le Monde", Paris, 1963, 23 mai.

DUMITRESCU, ION, — „Amintiri despre G. Enescu", „Scînteia", Bucureşti, 1955, 8 mai.

DRAGOI, SABIN, — „Cum am învăţat şi folosit limba muzicală românească", „Revista de Folclor", Bucureşti, 1959, nr. 3—4.

DEMARQUEZ, SUZANNE, — „L'Opéra de Bucarest", „Les Lettres francaises", Paris, 1963, 30 mai—5 iunie.

DRAKON, ALEKU, LILI, — „Cu Oedip de George Enescu", „Athinaiki", Atena, 1966, 2 august.

EUGEN, A., — „George Enescu despre «Oedip»", „Gazeta", Bucureşti, 11 ianuarie.

EUGEN, A., — „Enescu şi Sofocle", „Gazeta", Bucureşti, 1936, 22 martie.

FERROUD, PIERRE-OCTAVE, — „Oedipe..." „Paris-Soir", Paris, 1936, 13 mars.

FLAMINIUS, — „Oedipe de Georges Enesco", „l'Independence roumaine", Bucureşti, 1936, 22 martie.

FLEG, EDMOND, — „Pendant une repetition d'Oedipe", „Le Figaro", Paris, 1936, 10 martie.

FLEG, EDMOND, MADELEINE, — „Meridiane enesciene", „Tribuna", Cluj, 1965, 27 mai.

FRAGGI, HECTOR, — „La musique à Paris", „Le Petit Marseillais", Marsilia, 1936, 17 martie.

F. de S., — „Un Oedipe Roumain à L'Opéra", „Le Figaro", Paris, 1963, 22 mai.

GABRIEL, MARCEL, — „Un nouvel Oedipe", „Le Figaro", Paris, 1936, 18 februarie.

GHEREA, IOAN, D., — „Complice cu Enescu", „Secolul XX", Bucureşti, 1965, nr. 3.

G(ÜRING), H., — „Oedipe de Enescu", „Viitorul", Bucureşti, 1936, 18 aprilie.

GRINDEA, MIRON, — „Oedip de George Enescu urmărit pe calea undelor", „Adevărul", Bucureşti, 1936, 15 martie.

GHIRCOIAŞIU, ROMEO, — „In legătură cu drumul creaţiei lui George Enescu", revista „Muzica", Bucureşti, 1955, nr. 5.

Scanned with OKEN Scanner

MARBE, MIRIAM, — „Cvartetul de coarde nr. 2 de George Enescu", revista „Muzica", Bucureşti, 1961, nr. 8, august.

MARCATONATO, L. G., — „Oedip de G. Enescu", „l'Independence roumaine", Bucureşti, 1936, 18 martie.

MENESTREL, — „De vorbă cu Enescu. Mişcarea muzicală la noi", „Curierul artelor", Bucureşti, 1921, nr. 79—84.

MENNUHIN, YEHUDI, — „Întîlnire cu G. Enescu", revista „Muzica", Bucureşti, 1956, nr. 5.

MICU, MIRCEA, — „In memoriam" — interviu cu Emil Monţia, „Tribuna", Cluj, 1965, 11 martie.

MILHAUD, DARIUS, — „Oedipe par G. Enesco", „Le Jour", Paris, 1936, 12 martie.

MISLER, JEAN, — „Oedipe par l'Opéra de Bucarest", „L'Aurore", Paris, 1963, 24 mai.

MILLIAN, CLAUDIA, — „O seară la operă. Oedip de G. Enescu", „Adevărul", Bucureşti, 1937, 26 iunie.

MOISIU, RUXANDRA, — „Elemente folclorice în «Oedip»", revista „Muzica", Bucureşti, 1964, nr. 4.

MONLOERT, PIERRE, — „La Monnaie creează în Belgia tragedia lirică Oedip de G. Enescu pe un poem de E. Fleg", „La dernière heure", Bruxelles, 1956, 8 martie.

MOVILĂ, JUAREZ, — „Interviul maestrului Enescu, — Comentariu", „Curierul Artelor", Bucureşti, 1921, nr. 79—84, mai-iunie.

NICULESCU, ŞTEFAN, — „Sonata III pentru pian", revista „Muzica", Bucureşti, 1956, nr. 8.

NICULESCU, ŞTEFAN, — „Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina Simfoniei de cameră", „Studii Muzicologice", nr. 8/1958 şi *Studii de Muzicologie*, vol. I, Ed. muzicală, 1965.

NICULESCU, ŞTEFAN, — „Cvartetul nr. 2 op. 30 pentru pian şi coarde de G. Enescu", revista „Muzica", Bucureşti, 1957, nr. 3.

NICULESCU, ŞTEFAN, — „Aspecte ale folclorului în opera lui G. Enescu", „Studii şi cercetări de istoria artei", Bucureşti, 1961, nr. 2.

NICULESCU, ŞTEFAN, — „Octetul de coarde de George Enescu", „Studii şi cercetări de istoria artei", Bucureşti, 1962, nr. 1.

* * * — „Oedipe à l'Opéra", „Excelsior", Paris, 1936, 12 martie.

PENDELTON, EDMOND, J., — „Georges Enesco's «Oedipus» produced in Paris", „Musical America", 1936, aprilie.

PHOTIADÈS, CONST., — „Oedipe", „Revue de Paris", 1936, 15 aprilie.

PIOCH, GEORGES, — „Opéra Oedipe", „La Volonté", Paris 1936, 16 martie.

PIOCH, GEORGES, — „Opéra Oedipe", „Le Droit de Vivre", Paris, 1936, 21 martie.

PIERRE, PETIT, — „Oedipe de Georges Enesco revient à l'Opéra, via Bucarest", „Le Parisien Libéré", 1963, 25 mai.

Scanned with OKEN Scanner

POPOVICI, DORU, — „Pagini corale enesciene", revista „Muzica", Bucureşti, 1965, nr. 5.

PROUDHOMME, JEAN, — „Théâtre de l'Opéra, Oedipe", „Le Matin", Paris, 1936, 12 martie.

PRUNIÈRES, H., — „Oedipe de G. Enesco à l'Opéra", „La Revue Musicale", Paris, nr. 164, 1936, martie.

* * * — „Reprezentarea tragediei lirice Oedip oglindită în presa belgiană", revista „Muzica", Bucureşti, 1956, nr. 8.

RAŢIU, ADRIAN, — „Primele două sonate pentru vioară şi pian", revista „Muzica", Bucureşti, nr. 8, august.

RAŢIU, ADRIAN, — „Simfonia a II-a de G. Enescu", revista „Muzica", Bucureşti, 1961, nr. 7.

REUCHSEL, MAURICE, — „Echos radiophoniques", „Salut public", Paris, 1936, 15 martie.

SAMAZEUILH, GUSTAVE, — „Oedipe... à l'Opéra", „Les Analles", Paris, 1936, 25 martie.

SAMAZEUILH, GUSTAVE, — „La musique", „Belle France", Paris, 1936, aprilie.

SAMAZEUILH, GUSTAVE, — „À travers la musique", „Petit Gironde", 1936, 13 aprilie.

SAMAZEUILH, GUSTAVE, — „Cronique musicale. À propos de Tristan et L'Oedipe", „La Revue Habdomadaire", 1936.

SOMUEL, CLAUDE, — „Oedipe de G. Enesco par L'Opéra de Bucarest", „Paris-Presse-l'Intransigeant", Paris, 1963, 26 mai.

SCHLOEZER, BORIS, — „Oedipe", „Vendredi", Paris, 1936, 20 martie.

SCHNEIDER, MARCEL, — „Oedipe d'Enesco par L'Opéra de Bucarest", „Combat", Paris, 1963, 25 mai.

SCHMITT, FL., — „Musique roumaine, M. M. Georges Enesco, Stan Golestan, Marcel Mihalovici, Ionel Perlea, Nonna Otesco etc.,", „Le Temps", Paris, 1937, 19 iunie.

* * * — „Succesul lui G. Enescu la Paris. Părerile criticilor, scriitorilor şi muzicienilor noştri despre Oedip (M. Jora, L. Rebreanu, N. Iorga, Nonna Otescu), „Dimineaţa", Bucureşti, 1936, 16 martie.

* * * — „Succesul Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. la Paris", revista „Muzica", Bucureşti, 1963, nr. 7.

SELMARU, TRAIAN, — „După premiera lui Oedip", „Vremea", Bucureşti, 1936, 22 martie.

TINEL, PAUL, — „Oedip" „Le Soir", Bruxelles, 1956, 8 martie.

TĂRANU, CORNEL, — „Marile teme enesciene", „Tribuna", Cluj, 1966, 28 iulie.

TECUCIANU, D., — „Cu Ed. Fleg despre Oedip", „Renaşterea noastră", Bucureşti, 1936, 27 martie.

T(EUREC) CH(ARLES), — „Opéra Oedipe", „Le Temps", Paris, 1936, 12 martie.

T(EUREC) CH(ARLES), — „Oedipe, L'Interpretation", „Comoedia", Paris, 1936, 13 martie.

Scanned with OKEN Scanner

T(EUREC) CH(ARLES), — „Opéra reprise d'Oedipe", „Le Temps", Paris, 1937, 11 iunie.

VĂLEANU, I., — „Oedip, spectacolul de la Teatrul de Operă și Balet, din București", „Tribuna", Cluj, 1958, 27 septembrie.

VUILLERMOZ, EMILE, — „Academie Nationale de Musique, OEDIPE", „Excelsior", Paris, 1936, 13 martie.

VUILLERMOZ, EMILE, — „Oedipe á l'Opéra", „Candide", Paris 1936, 19 martie.

VANCEA, ZENO, — „Intonații populare românești în muzica lui G. Enescu", revista „Muzica", București, 1964, nr. 1.

VANCEA, ZENO, — „Rolul și locul creației lui G. Enescu în muzica românească", revista „Muzica", București, 1955, nr. 5.

VARGA, OVIDIU, — „O capodoperă enesciană inedită, «Vox Maris»", „Contemporanul", București, 1964, 24 iulie.

WALETT, H., — „Cronique musicale", „Le petit Havre", 1936, iunie.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

Preambul

Tentative lirice preoedipiene

Climatul muzical parizian îl îndeamnă să abordeze genul operei. În afara lui Oedip, Enescu a fost atras de numeroase alte subiecte. Proiecte nerealizate pe subiecte românești. Tematica mitologică antică, anterioară lui Oedip. Subiecte biblice și orientale 13

Enescu descoperă Oedip-ul

Revelația *Oedip*-ului Enescu o datorează lui Mounet-Sully. Factorii muzicali-dramatici s-au impus în determinarea hotărîrii de a compune. În căutarea libretului. Semnificația mitului Oedip. Umanismul tragediei lui Sofocle. Permanentul interes al compozitorului față de tragediile lui Sofocle 20

Însemnări pe marginea libretului

Natura și importanța libretului în operă. Sursele sofocliene ale libretului lui Edmond Fleg. Cum au fost conexate cele două tragedii. Ascetismul libretului. Care sînt modificările efectuate în libret față de sursele antice? În ce constă contribuția proprie a lui Edmond Fleg? Însușiri muzicale, teatrale și literare ale libretului. 41

Cum a fost plămădit Oedip-ul enescian?

Compunerea lui Oedip a fost spontană. Actul creator în concepția lui Enescu. Factori care au prelungit procesul de creație. Filmul zămislirii. Etapa pregătitoare, de gestație (1910—1920). Etapa decisivă, compunerea propriu-zisă (1921—1922). Etapa desăvîrșirii, a orchestrației (1923—1931). Constatări stilistice desprinse din răsfoirea schițelor 65

Viziunea enesciană asupra genului liric

Opera, sinteză antinomică. În operă muzica intensifică factorii dramatici. Opera, ca formă înaltă a gîndirii presupune existența unei temelii filozofice. Principiile teatrale și muzicale ale lui Enescu. Simfonismul în operă. Viziunea enesciană în tratarea antichității: transfigurarea folclorului. Enescu reînvie genul tragediei lirice 83

Scanned with OKEN Scanner

Leitmotivele tragediei lirice Oedip

Integritatea compoziţională se realizează printr-o magistrală gîndire simfonică, în care un rol însemnat îl au leitmotivele. Leitmotivul — echivalent al simbolurilor dramatice. Funcţiile leitmotivelor. Care sînt leitmotivele? Leitmotive timbrale. Enescu foloseşte în mod original tehnica leitmotivelor. Structuri intonaţionale ale leitmotivelor. Organicitatea sonoră a leitmotivelor. Nuclee intonaţionale genetice în *Oedip*. 102

Evoluţia leitmotivelor în desfăşurarea acţiunii

Leitmotivele acţionează diferenţiat în cursul acţiunii. Tipuri leitmotivice. La nivelul leitmotivelor se desfăşoară procesele dramatice. Cristalizarea progresivă a leitmotivului Oedip. Noi aspecte ale leitmotivelor în Prolog. Sistemului leitmotivic îi revine rolul accentuării dramatismului. Comportarea leitmotivului păstorilor. Leitmotivele în actul II. Emblemele Corintului. Titanica penetrare a leitmotivelor. Aspecte inedite ale leitmotivelor. Intensificarea expresiei se produce prin noi metamorfoze leitmotivice. Transformări ale leitmotivelor Sfinxului şi disputei. Fraze melodice vocale clădite pe principiul alăturării elementelor leitmotivice. Ramificaţii ale leitmotivelor în tabloul încoronării. În cursul dezvoltării acţiunii muzicale apar supraetajări leitmotivice. Puternice contraste leitmotivice. Densitatea leitmotivelor în actul III. Variaţiunile leitmotivului Tiresias. Noi înfăţişări ale vechilor embleme muzicale. Expresia muzicală în momentele anterioare culminaţiei este suprasolicitată de leitmotive. Recrudescenţa leitmotivelor în faza următoare culminaţiei. Leitmotivul destinului marchează schimbarea sensului acţiunii. Comportarea leitmotivelor Oedip în Epilog. Multiplele aspecte de natură expresivă ce decurg din prezentarea leitmotivului Atenei. Din nou acţionează leitmotivele principale ale tragediei lirice. Leitmotivele ca mijloc de invocare a faptelor petrecute. Leitmotivul lui Oedip nu şi-a epuizat resursele simfonice 126

Progresia dramatică şi caracterizarea muzicală a personajelor

Dramaturgia muzicală asigură individualitatea părţilor vocale solistice. Marele Preot. Paznicul Tebei. Phorbas. Teseu. Meropa. Laios. Iocasta. Creon. Antigona. Păstorul. Tiresias. Sfinxul. Oedip. Concluzii generalizatoare asupra stilului vocal 189

Participarea corului

Izvoarele stilului coral enescian. Funcţiile dramaturgice ale corului. Ritualurile corale din actul I. Corul ca fundal sonor în tabloul Corintului. Tabloul încoronării — o amplă scenă corală. Cortegiul din actul III. Corul dinamizează discursul şi dramatizează expresia. Paginile corale din Epilog 240

Orchestra şi funcţiile sale dramaturgice

Rolul activ al orchestrei în dezvăluirea acţiunii. Interferenţe ale factorilor vocal şi instrumental. Funcţiile orchestrei. Particularităţi ale scriiturii orchestrale. Practica instrumentală populară sugerează procedee orchestrale. Grija pentru eficienţa orchestraţiei. Unele procedee orchestrale. Pagini orchestrale descriptive. Numere orchestrale. Discursurile din Prolog. Preludiul şi interludiile. Alte pagini orchestrale 255

Cîteva consideraţii stilistice

Bogăţia scărilor cromatice. Procedee armonice. Elemente contrapunctice şi eterofonice. Varietatea ritmică şi metrică. Tempo şi nuanţe 274

Arhitectonică şi dramaturgie

Fiecare act reprezintă o mişcare de simfonie. Diversitatea planurilor dramaturgice. Forma prologului: fantezie. Structura complexă a tabloului Corintului. Dezvoltarea conflictului în tabloul al doilea, din actul II. Forma sa complexă

Scanned with OKEN Scanner

tripartită. În tabloul Tebei se impun formele sintetice. Etapele dramaturgiei ale actului III. Principiul variațiunilor arcuiește structura complexă a acestui act. Dramaturgia epilogului și forma sa. Alți factori care contribuie la unitatea întregii tragedii lirice 288

Oedip „cheie de boltă" a creației enesciene

Mărturisirile lui Enescu îndreptățesc considerentele potrivit cărora *Oedip* este centrul gravitațional al întregii sale creații. Oedip reflectă atitudinea lui Enescu despre viață și artă. Tema Omului și destinului în muzica lui Enescu. Înrudiri tematice între *Oedip* și celelalte lucrări. *Oedip* și periodizația creației enesciene. Stilul tragediei lirice enunță metoda re-creării în caracter popular. Elemente comune între *Oedip* și alte lucrări ale lui Enescu în privința planului arhitectural 312

Oedip în peisajul liric românesc și universal

Locul lui *Oedip* în istoria muzicii românești. Cu privire la atitudinea unor muzicieni față de abordarea mitului antic. Miturile antice în creația românească și universală a primelor decenii din secolului al XX-lea. *Oedip* la Enescu și Stravinski. Opera la Enescu și Debussy. Coordonate comune între stilul lui Enescu și al altor creatori de operă. Umanismul *Oedip*-ului enescian. Opinii care atestă semnificația majoră muzicală și dramatică a lui *Oedip*. Tragedia lirică *Oedip* în contextul evoluției creației românești de operă 333

Viața scenică și opiniile criticii

Scurt istoric al interpretării unor fragmente din *Oedip*. Premiera la Opera Mare din Paris. Critica muzicală franceză despre spectacol. Criticile negative formulate la adresa lui *Oedip* și inconsistența lor. Opera din București intenționează să joace *Oedip*. Acțiuni concrete pentru reluarea capodoperei enesciene în capitala Franței. *Oedip* pe scena Teatrului „La Monnaie" din Bruxelles. Teatrul de Operă și Balet din București își face un titlu de glorie, prezentînd *Oedip*. Succesele înregistrate de *Oedip* în turneele întreprinse peste hotare. Afirmarea tragediei lirice *Oedip* este în plină ofensivă 355

Bibliografie 481

Redactor responsabil: CORNELIU BUESCU
Tehnoredactor: BEATRICE MANOLIU

Dat la cules: 06.07.1967. Bun de tipar: 22.08.1967. Tiraj 1 740. Hîrtie pentru acte tip III. de 80 g/m². Ft. 70×100/16. Coli editoriale 39,97. Coli de tipar 31. Ediția I. Comanda 1675. Planșe 4. A. nr. 10.651. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78.

Tiparul executat sub comanda nr. 240 la Întreprinderea Poligrafică Banat, Republica Socialistă România.

Scanned with OKEN Scanner